中国古典文学

厚古薄今批判集

第四輯






数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT





中国古典文学

厚古薄今批判集

第四輯

人民文学出版社編輯部編



人民文学出版社

一九五八年·北京

人民文学出版社出版
（北京朝阳門内大街320号）
北京市書刊出版业营业許可証出字第003号
北京新华印刷厂印刷　新华書店发行
*
書号963　字数99,000　开本787×1092耗$\frac{1}{32}$　印张5$\frac{5}{8}$　插頁2
1958年9月北京第1版　1958年9月北京第1次印刷
印数0001—5000册
定价（4）0.48元

出版說明

毛主席在《介紹一个合作社》的文章里面这样說："大字报是一种极其有用的新式武器，城市、乡村、工厂、合作社、商店、机关、学校、部队、街道，总之一切有群众的地方，都可以使用。已經普遍使用起来了的，应当永远使用下去。清人龔自珍詩云：'九州生气恃风雷，万馬齐瘖究可哀。我劝天公重抖擻，不拘一格降人材。'大字报把'万馬齐瘖'的沉悶空气冲破了。"

現在这部批判集，主要就是大字报以及校刊、学报上文字的选集，絕大部分是学生对老师的批判以及討論紀录，还有学校党委所作的綜合分析和批判。邵荃麟同志的一篇，則是在四川大学向川大和川师文科师生所作的講演，他指出我們必須厚今薄古，而"厚今薄古是一个破与立的問題，是根据社会主义建設的需要提出来的。"进而对如何理解厚今薄古？如何对待古典文学？怎样古为今用？怎样占有資料？都作了具体而深刻的分析与闡述。末了說明"厚今薄古是世界观的問題"，也就是"改变我們思想、立場、观点的根本問題"，要解决它，就必須与群众相結合。这是一篇很带有总結性的发言，它澄清了

存在我們思想上的一些模糊与混乱，明确地指出了我們应当努力的方向。我們特别选录在这里，作为这一至四輯《中国古典文学厚古薄今批判集》的总序。

本輯所选的批判文字，都是針对一种傾向，不是針对什么人，这是希望讀者了解的。

人民文学出版社編輯部

1958年9月5日





目 录

談厚今薄古

——在四川大学向川大和川师文科师生的講演

邵荃麟

一　我們的出发点和目的

毛主席《在延安文艺座談会上的講話》中說，我們討論文艺問題应該从实际出发。我們現在談厚今薄古，也应該从实际出发。今天我們的实际是什么？就是中国要在“一穷二白”的基础上来建設社会主义。总路綫提出要在繼續完成思想战綫上、政治战綫上的社会主义革命的同时进行技术革命、文化革命，进行社会主义革命和建設，在这过程中我們社会的上层建筑要有很大的变化。因此就有破有立。破与立是一場不可避免的斗爭。厚今薄古是一个破与立的問題，是根据社会主义建設的需要提出来的。我們的国家这一年来的变化很大很大。我們在很短的时間內，就要赶上英国，农业方面我們的小麦已經赶上了美国，現在出現小麦亩产五六千斤、早稻亩产五六千斤的新紀录，这是世界上所沒有过的。这个“一穷二白”的国家在短短的几年之內，就要变成一个現代化的工



业国家，这个变化是了不起的。生产力的大发展，必然促使文化的大发展。这半年来，文艺的发展形势也是非常惊人的。文学运动已經是全民性的文学运动了。我这次到湖北、四川，同时又接触了湖南、河南、江西各省的同志，每一省群众文艺創作者都是几十万。比如湖南就有三万四千个工人农民文艺創作組，江西省也有三万三千个創作組，四川省的群众文艺作者，据估計恐怕在一百万人以上。全国就会有几千万人的文艺大軍。这样規模广闊的全民性的文艺运动，过去誰也想不到的。現在产生那么多民歌，民歌里那么多好作品，也是我們过去沒有想到的。我們国家每天都出現世界上沒有的事情。为什么有这样巨大的变化，有这样空前高涨的創造性呢？道理很簡单，就是生产力的解放促使起思想大解放，思想解放又促进生产力大发展，我們党掌握了这个客观規律，提出了鼓足干劲，力爭上游，多快好省地建設社会主义的总路綫，依靠群众的力量，发揚群众的智慧和創造性，要把我們国家在短短的几年之內变成現代化的工业国家。这是馬克思列宁主义的伟大胜利，是唯物論的伟大胜利。在这个新形势下，我們的科学、敎育、文艺工作都将有很大的革新。文学是反映生活的，現实生活是轟轟烈烈，天天在变，如果我們的文学家或学文学的人脫离了这个轟轟烈烈的現实，还在这里“寻寻覓覓，冷冷清清”，那就太不相称了。我們的文学、敎育和一切思想工作，必須为这个

社会主义建設服务，必須厚这个社会主义之“今”，否則就要脱离实际，脱离群众。厚今薄古就是根据这个实际形势的要求提出来的。

你們在学校里学习文学，中国最古的文学是商代文学，商代文学中有篇《湯盘銘》，只有三句話：“苟日新，又日新，日日新。”可見几千年以前，这个湯王就在講“日日新”。現在我們讀古典文学，如果反而厚古薄今，那岂不变成“苟日古，又日古，日日古”了？我們生在社会主义时代，不去厚社会主义之今，却去厚封建、資产阶級之古；我們講現实主义，而不面对当前社会主义的現实，却津津有味地去学古人，岂不是做現代的古人？《儒林外史》里描写王冕，穿着古代的衣服，戴着古代的帽子，駕着牛車，在乡下摇摇摆摆，这就很不象話。我們切不要做現代的古人。我們是历史唯物主义者，历史唯物主义者承認历史是发展的，生活是发展的，反映生活的文学也是发展的。厚古薄今的人是不承認这种发展的，所以他們說“今不如古”，右派分子也說“今不如昔”，这都是反历史唯物主义的，是資产阶級的唯心論。我們要反对他們。这是一場两条路綫的斗爭。

我們現在高等学校辯論厚今薄古的問題，因此也要从高等学校的实际出发。这就是要明确我們的教育和学习的目的。教育目的有几种：为学文学而学文学，这是一种目的。抱这种目的，其結果是培养出“为艺术而艺术”

的文学家，我們反对这种目的。另外一种目的是实用主义，完全講实用，現炒現卖，不要系統的学习。实用主义也是一种資产阶級唯心主义，我們也反对。我們学文学的目的就是要培养出又紅又专的文学工作者，能够以文学服务于人民、服务于社会主义的人，我們要立志作一个又紅又专的文学家，不立这个志，沒有这个目的，厚今薄古的問題就会想不通，或者口头承認，而心里并不承認，或者理智上接受了，而感情上接受不了。

同学們提出中文系学生毕业之后的出路問題。出路問題当然也是目的，但是次要的目的。毕业以后做什么工作，首先要从如何以文学服务于人民、服务于社会主义为前提，而不是单純的职业問題。出路問題，在我們社会里是不成問題的，出路十分广闊：作研究工作、教学工作，作文艺刊物編輯工作，都是出路。但是我覚得，最广闊、最好的出路，还是直接为工农群众去服务。在这个文化大普及、文艺大普及的形势下，需要大量的文学艺术干部，文化館，农业大学，农业中学，工人农民的报紙、刊物，农民讀物，大量創办出来，都需要大批人去做工作。目前文学工作上一个迫切的任务就是要眞正解决文艺与群众相結合、普及与提高相結合的問題，我覚得直接参加群众的文化工作、文艺工作，是和群众相結合的最好工作崗位。也許有些同学覚得这是大材小用了，我看不是。要“大用”就要到群众中去，否則就不会有大用。毛主席不

是説，有出息的文学家要长期地、全心全意地、无条件地投入群众火热斗爭中去嗎？有些同学想到文学研究所，想到刊物編輯部去工作，覚得很淸高。这种淸高思想很要不得。那些地方固然也需要人，但一則为数不多，二則，即使做研究工作、編輯工作，也要解决与群众結合問題。如果从課堂到研究室、編輯室，而不結合群众生活，那不但研究、編輯工作做不好，而且很危险。去年反右派斗爭中，这些地方出的右派分子很多，就是因为这些人长期脫离政治脫离群众生活，脫离实际，修正主义、个人主义就是这样滋长出来的，这个教訓值得我們深刻地去接受。“万般皆下品，唯有讀書高”的淸高思想必須打倒。

有同学問高等学校毕业后教农业学校或小学是否合适？我看不应該看不起小学教师。赵树理同志就是小学教师出身，他的《小二黑結婚》、《李有才板話》就是当小学教师的时候写的，我們很多老作家都当过小学教师或者民众学校教师。我年輕时候作革命工作，在工厂区里面搞一个民众夜校，晚晚去上两个鐘头的課，一边教書，一边作革命工作，味道好得很。同学們去实践一下，就会感到要比在研究室里生动得多，思想上进步会快些，文学上进步也会快些。也許同学們想旣然要为群众服务，那么我学的这套詩經、楚辞、汉赋、唐詩就沒有用了，岂非学非所用？我看也不然，学問只有結合生活，才会有用，才会变成活学問。《詩經》中《国风》就是民歌，你不懂农民生活，

就不能眞正理解《詩經》。基本問題是建立为群众及如何为群众的观点，这个問題想通了，出路問題就不会苦悶了。作家尙且要長期到工农群众中去，学文学的同学，更应該这样。

有的同学想当作家。我相信我們在座的同学中間，将来是会出作家的，但作家不是靠讀四年中文系讀得出来。作家是从生活中培养出来的。第一个社会主义大作家高尔基，就是从生活中出来的。他的《我的大学》，就不是你們这个大学，而是工厂农村。現在我們大多数的作家，多半都沒有进过中文系，包括魯迅、郭沫若、茅盾都是如此。赵树理更是"土包子"。要当作家，首先就是跟群众結合，不跟群众結合，不跟生活結合，作家就很难当得成功了。

文学教学和学习的目的明确了，厚今薄古問題在思想上就容易想通了。我們学文学是要使文学变成我們的武器，拿起这个武器为社会主义服务。首先抓住这个目的，然后在課程改革、教学改革中怎样厚今，怎样薄古，才有了个方向；毕业以后干什么，也有了个方向。出发点、目的不搞清楚，厚今薄古的辯論也可能鑽到牛角尖里去的。

二 如何理解厚今薄古

我們講厚今薄古，当然不等于去古存今，而是古今的

关系如何摆法的問題。什么叫厚今？是厚社会主义之今。現代修正主义、現代資产阶級文学也是“今”，这个“今”我們不仅不厚，而且要打倒它。所謂薄古，是薄封建、資产阶級之古。古典文学中間有民主的精华，我們是尊重的。但古典文学中的民主精华总沒有現代社会主义精华丰富，就应該有厚薄之分。社会主义之今，是我們的目的，是主要的；接受古典文学遺产，是为了借鉴，为了服务于今，借鉴不能代替創造，所以是手段，是次要的。把它們顚倒过来就不合理了。又要厚今薄古，又要講繼承传統，这两者关系怎么样？是不是矛盾呢？我想不是矛盾的。古今的关系，有唯心主义的看法，也有唯物主义的看法。唯心主义的看法也有几种，有一种是根本否定传統，不要遺产，对古典文学采取虛无主义态度，这个态度是錯誤的。苏联十月革命后有个无产阶級文化派、拉普派，他們对古典文学就是采取虛无主义，不要传統，列宁狠狠地批評过他們。这是割断历史，反历史主义的。中国有个胡风，他对古典文学就是采取虛无主义，他說現实主义是外国移植过来的，魯迅以前，中国沒有現实主义，在反胡风斗爭中，大家已經批判过了。另一种人，就是盲目崇拜古典文学，沒有批判，說文学今不如古，象紹兴酒、大麯酒一样，越陈越好，而对現代革命文学则采取虛无主义态度。这就是現代主张厚古薄今的人。在他們看来，仿佛历史向前发展，文学則往后退。这也是反历史主义。

現代修正主义者，象胡风、馮雪峰这些人，特别是胡风，他既不重視中国的古典传統，也不重視中国的現代革命文学，只重視欧洲十九世紀的資产阶級文学，这也是一种厚古薄今。馮雪峰劝臧克家办十九世紀的“詩刊”，也是这个道理，实际上就是反对社会主义的文学。我們是历史唯物主义者，我們首先肯定文学必須面对当前的現实，必須为工农兵服务，为政治服务。我們又承認社会生活是历史地发展过来的，文化也是历史地发展过来的，所以我們又要站在历史唯物主义的立場，有批判地去繼承古代文学的传統。接受遺产、繼承传統是为了丰富我們社会主义的文学，厚今薄古和繼承传統，在我們看并不矛盾，都是为了社会主义，而在資产阶級看来，講繼承传統就是厚古或复古，这是反历史主义的看法。所以說厚今薄古与厚古薄今是历史主义与反历史主义、唯物論与唯心論两条道路的斗爭。

有人說，不应該拿古今来分厚薄，应該用眞理来作标准。那么，眞理是什么呢？眞理就是馬克思主义。現代工人阶級掌握了馬克思主义，創造了社会主义社会，眞理就在我們手里。要講眞理，古人就沒有那么多眞理，要講眞理作标准，那么也仍然要厚今薄古。

又有人說，应該講古今并重，博古通今。我們說，通了今才能博古，不通今怎能博古？《三国志》上的諸葛亮被称为博古通今，我看他还是个現实主义者，所以才把曹操

打败了。我們有許多学問家很博古，可是就不通今，因此对于社会、人民就沒有什么多大貢献，或者簡直是古董商。

厚今薄古和厚古薄今不但現在有，历来就有。历来的反动統治阶級总是厚古薄今的。他們怕人民“造反”，要束縛人民的思想，讓他們朝后看，然后捧出古人来叫大家盲目崇拜。汉朝罢黜百家，独尊儒家，把孔夫子捧为万世师表，如此以后，拜孔夫子拜了近两千年，把中国拜得“一穷二白”，到了鴉片战爭，外国人的大炮打进来，孔夫子的道理究竟不頂用，几乎把国家都亡了，这以后才有新旧学之爭。到了五四运动提出打倒孔家店的口号，这是当时厚今薄古的一个响亮口号。打倒孔家店就是要薄孔子之古，厚民主之今。五四以后，复古派尾巴又翘起来了，胡适提出“整理国故”，章士釗等人办《甲寅》杂志、《学衡》杂志，大講厚古。那时魯迅、李大釗、瞿秋白等就向他們作斗爭。当时还有孙传芳、吳佩孚这些軍閥，大字識不了几个，可是他們也要厚古，下命令尊孔讀經。蔣介石上了台，也要尊孔讀經。可見反动統治阶級总是要厚古薄今。而革命派則总是厚今薄古。魯迅就是一个彻底的厚今薄古派。抗战以前有些人提倡讀《庄子》，讀晚明小品，魯迅很生气，反对得很激烈，叫年青人不要讀綫装書。当时在蔣介石統治下，每天都有許多青年被残杀，而却叫青年人去讀《逍遙游》《秋水篇》，这怎不叫魯迅生气？当然，現

在我們所講的厚今薄古，和五四时候的內容又有所不同。五四时是厚民主之今，薄封建之古，我們現在是厚社会主义之今，薄封建、資产阶級之古。这是由于时代不同，要求也不同了。我們現在提出厚今薄古的口号，正如前面所說的，是为了使我們的教育、科学、文化，結合实际，为社会主义建設服务，坚决反对那种脫离实际、脫离政治的資产阶級唯心主义傾向。这是无产阶級思想与資产阶級思想的一場斗爭。

三 如何对待古典文学，怎样古为今用

厚今薄古与厚古薄今旣然是唯物論与唯心論的斗爭，所以它是个世界观問題。如何对待古典文学，首先也是这个問題。这个問題不解决，只在教什么、如何教等問題上去研究，也还是不能根本解决。中文系古典文学的比重要减少，教材要精簡，这是必要的，但更重要的是用什么观点去教去学。譬如《楚辞》、《紅楼梦》应該算有积极意义的作品，可是教得不对头，学得不对头，也何尝不会引起消极悲观的作用。有些人讀了《紅楼梦》，就想学林黛玉去葬花，这不是《紅楼梦》不好，而是讀的人世界观有問題。有人問李清照的《声声慢》这样的作品以后能不能教？我看問題不在这个地方，而在于用什么观点去講，用唯心論的观点去教，还是用唯物論的观点去教？有批判的

教还是无批判的教？有批判的教也可以警惕我們，不要有那种“寻寻觅觅，冷冷清清”的感情。当然，教材应該选人民性較强的作品，但用禁止的办法是不成的。我們应該培养同学有鉴别批判的能力，这就首先要求教师自己有鉴别批判的能力。世界观問題不能解决，那么一系列的問題就不能解决。

有人講，理智上承認了应該厚今薄古，可是感情上总觉得古典作品容易感动人，容易引起共鳴。李清照、李煜的詞，也知道它不健康，可是讀起来就觉得比現代作品有味道。这是什么問題？我看就是世界观的問題。所謂学术上的共鳴，是指作品中所表現的某种思想感情和讀者的某种思想感情相結合，社会的生活是发展过来的，現代的人不但可能理解古代人的生活，并且在一定程度上思想感情可以相通；但是另一方面，人的思想感情总是受他的时代和环境生活所支配，不同时代、不同阶級的人，在思想感情上就有距离。不承認前一点，就无法說明古典作品为什么能引起我們共鳴；不承認后一点，那就会变成超阶級論者。正因为这样，所以某些古典作品，对于某些人容易引起共鳴，而对另外一些人則引不起共鳴。旧知識分子中，許多人对李煜、李清照感到亲切，主要是因为他們多半出身于沒落阶級，因此他們的思想感情上，多少和那些詞人具有共同的基础。尤其是在轟轟烈烈的日子里，有些人仍然恋恋不舍于“寻寻觅觅，冷冷清清，凄凄惨惨

戚戚……"的感情，說得率直一点，多少是反映着一种沒落阶級的共同感情。如果把这些詞，解释給劳动人民听，或給經过革命鍛炼的干部讀，那就很难引起这种共鳴了。一个人的思想感情，是随着生活而变化，原先喜爱这类詩詞的人，在思想感情改变以后，他对于文学作品的欣賞态度，也就会变化，这是很自然的事情。所以，我們决不能得出这样一个邏輯：某些作品能够引起我們的共鳴，所以就是好的作品。这是唯心主义的观点。事实上，即使某些伟大古典作品，对于各个时代各个阶級的人，都可能引起共鳴，但是引起他們共鳴的思想感情，却也并不相同。例如，有人是爱好林黛玉那种纏綿悱惻的恋爱感情，有人則是爱好她那种敢于反抗的精神；有人喜爱杜甫的《三吏》《三别》，有人則喜欢他晚年抒发哀愁的作品。这說明一个事实：不但文学作品有它的阶級性，就是人們对于文学作品的欣賞和理解，也必然是有一定的阶級观点。正因为这样，才有各个不同阶級不同的对文学批評的政治标准和艺术标准。对于現代作品，也是一样，有人說現代作品不能引起共鳴，这并不能証明現代作品不好，如果你对現代人民斗爭生活不熟悉，或者缺乏現代人民那种革命的思想感情，即使这些作品再好，你也是无法引起共鳴的。唯心主义者对待文学作品，总是片面地强調主观的感受，因而就否認艺术的政治标准。唯物主义者則首先从正确的立場观点上去認識作品中所反映的客观眞实性和其社会

价值，因此要求政治与艺术的統一，而以政治标准为第一。这是唯心主义者与唯物主义者在对待古典作品上一个基本区别。

講到眞实性，又有人說，象李煜、李清照的詞，固然不很健康，但究竟是表現了眞情实感，是具有艺术的眞实性的，不能貶低它們的艺术的价值。这里牽涉到什么是艺术的眞实性的問題，这个問題曾經被資产阶級和修正主义者弄得混淆不堪。所謂眞实性，究竟是指作者自身写作时的眞情实感呢？还是指作品中反映出来的历史的眞实呢？毫无疑問，一部好的作品，作者的感情总是眞摯的。但是所謂眞摯的感情，总有它的社会基础。李煜、李清照的詞中所表現的感情，就其本人来說，当然是眞摯的，而且他們还是以高度的艺术技巧表現了他們的眞摯感情。但是这种情感的基础是什么呢？这种情感健康不健康呢？而更主要的是从这些作品中所反映出来的历史眞实性又有多少呢？馬克思主义者所謂艺术的眞实性，首先是指艺术作品中所反映出来的历史眞实性，恩格斯对巴尔扎克，列宁对托尔斯泰的評論，主要的着眼点都在这里。伟大的古典作品的价值，首先表現在这里。譬如《楚辞》，不仅表現了屈原那种浪漫主义的追求精神，并且反映了那个时代的历史斗爭。杜甫的詩充分反映了安史之乱以后的社会矛盾和人民生活。《紅楼梦》、《水滸传》都写出了一个时代的历史面貌。这些作品不但从社会本

質上反映出历史的眞实，而且表現了作者对于社会生活的鮮明的态度或强烈的政治感情。正因为这样，所以这些作品不但給予我們以强烈的感染力量，并且具有积极的教育意义，也正是从这些意义上，我們才能理解政治性与艺术性对立的統一。屈原、杜甫等人，就是因为有进步的强烈的政治感情，所以才能够眞实地反映出当时社会的矛盾和斗爭，而由于他們眞实地反映这些矛盾和斗爭，才使他們的作品具有更伟大的艺术力量。而在李煜或李清照的作品中，除了反映他們个人的伤感情緒以外，我們又能找到多少这样的眞实性呢？

我們常常喜欢用"人民性""現实性"这样的概念去分析古典作品。但所謂"人民性""現实性"并不是标签，而应該是从作品所反映的历史內容中去說明。否則一切作品都給貼上这两条标签，这就变成教条主义了。我們又常常喜欢用"历史局限性"一語，把古典作品的一切缺点都掩盖了，这也是教条主义的办法。古代作家的时代局限当然是有的，但只能說明他們对于現实認識上受到时代的限制，而不能作为他們傾向性的辯解。区别古典作品中的民主精华和封建糟粕，我認为主要就是在傾向性的問題上去区别，也就是毛主席所說"必須将古代封建統治阶級的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。"

对待古典作品的正确态度，我想应該以历史主义的

态度去分析它們，和以馬克思主义的立場和观点去評价它們。我們既不要故意去美化古人，也不要故意丑化他們；既不用古人的观点去評价古人，也不要把現代人的帽子戴到古人的头上去；既反对超阶級的唯心主义观点，也反对貼标签式的教条主义方法，应該实事求是，給它們以一定的科学地位和科学的評价，从而剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华。这才是对于古典文学眞正的尊重，既不是頌古非今，也不是无批判地兼收并蓄，盲目崇拜。

同学們批判了那种今不如古的說法。这种說法就是反映了那种頌古非今的思想。这是牵涉了对于文学評价的問題。对于文学的評价，也应該首先从为什么人的問題出发。現代社会主义文学虽然还是在新兴的时期，但是它是以战斗的姿态，直接为劳动人民服务的。作为文学作品的主人公主要就是劳动人民，这是过去的文学所沒有的。就这一点，我們就应該給予它以崇高的評价。文学是反映生活的，生活发展得这么快，而反映生活的文学却今不如古，这是很难想象的。这里我看是有一种迷信的观念在作怪。任何新的事物出現，总会受到一些人的反对。《紅楼梦》、《水滸传》現在是公認是好書了，但以前是被認为是"誨淫""誨盗"的禁書，不准公开看的。普希金現在是沒有人反对了，但普希金在当时就遭受过許多人的反对。果戈里一出現，在小說里描写穷苦的小人物，当时

許多人就詛罵他，可是别林斯基却大力肯定他，就是因为他敢于以这些穷苦貧民为作品的主人公，并且指出果戈里这种創造是給文学带来新的特質。我国左联时代的革命文学，也是遭受資产阶級的反对的，但是魯迅就肯定这是中国唯一的文艺。可見厚古薄今的傾向中外古今都有，都是經过斗爭的。現在出現在我們作品中，已經不是果戈里时代的人物，也不是左联时代的人物，而是嶄新的社会主义时代的工农兵了。这应該說是文学上更大的一个发展，为什么倒反而都薄它們呢？1942年以后，赵树理同志的《李有才板話》《小二黑結婚》和李季的《王貴与李香香》等作品一出来，胡风之流就死不承認，說不能算艺术。可見这是两种立場、两种世界观的問題。毛主席一再指示我們，新生的东西总是要經过斗爭才被承認。馬克思主义者就是要支持新生的力量。对于現代社会主义文学，我們就要采取这种鮮明的肯定的态度，反对那种頌古非今、厚古薄今的态度。

有人說，現代作品內容虽然好，可是艺术水平就不如古典作品。我看也不尽然。首先，艺术形式和內容是不能截然对立起来的。我国革命文学还不到40年历史，而我国封建时代的文学却有两三千年历史。这是两种不同性質的文学。这样来作比較，本身就不科学。而且即使从艺术的水平来說，現代革命文学在短短几十年中的成就和发展，和两三千年的封建时代文学的成就和发展相比，

难道还不如嗎？各个历史时代，总有一些杰出的伟大作家。象屈原、李白、杜甫、曹雪芹、施耐庵等，这些都是有典范性的人物，而在我們这短短40年間，出現了魯迅、郭沫若等伟大作家，尤其是毛主席在詩歌上的貢献，难道不能說是突破了文学上历史水平嗎？而且我們相信，在这个新时代中，一定还将出現在艺术水平上超过于魯迅，超过于李、杜的作家和詩人。毛主席《沁园春》中說："数风流人物，还看今朝。"我們应該有这样的气概，有这样的看法。何况对文学的历史的評价，不应仅仅从少数杰出的作家来看，而要从整个文学的发展来看；那更沒有理由說"今不如古"。以小說来說，宋、元、明、清四代最杰出的长篇小說，就不过《紅楼》、《水滸》、《三国》、《儒林外史》几部，至于在短篇小說方面，我們現代的作品，更无疑問是远远超过宋人平話和明人的《三言》《二拍》的水平了；在戏剧方面，难道我們現代的戏剧还沒有超过元曲、《六十种曲》嗎？現在有些人，对《詩經》崇拜得很，而对目前的民歌就是瞧不起，难道說現在的民歌反而不如奴隶社会时代的民歌嗎？現在教古典文学都講人民性、現实性，那么現代作品中的人民性、現实性难道反而不如古典作品嗎？这在情理上也說不过去的。这仍然是那种神秘的迷信观念在作怪。我想，如果現代作品中某些艺术的描写，是出現在古代作品中，印在宋版明版的書本上，許多人就会磕头礼拜，只是因为是現代活人的东西，所以就瞧不起。人一死，評价

就不同，这是很奇怪的邏輯。对魯迅，現在大家都欽佩他，可是魯迅活着的时候，許多資产阶級的教授就不肯承認他。对于現代作品也是一样，右派分子刘紹棠說1942年以后作品不如1942年以前作品好。右派分子这种說法是别有用心的，但是也有些人，抱同样的看法。他們說民主革命时期的作品，比較亲切，好分析，社会主义革命时期作品，一覽无余，不亲切，也沒有什么可以分析。这更是沒有根据。实际的情况是这些人自己不熟悉社会主义时代的人民和生活，缺乏社会主义的思想和感情，所以就感到不亲切，也不能分析了。把他們这种看法和广大人民去比較一下，就立刻比出究竟是怎么一回事。所以根本的問題是在自己的头脑，自己的世界观。对一切事物只从自己的头脑出发，从自己的感受出发，这就是主观唯心論，从客观存在，从現实生活出发，就是唯物論。魯迅小說《风波》中，有个九斤老太，就講“一代不如一代”，这些講“今不如古”的人，我看很有些象九斤老太。九斤老太是个促退派，我們不要做这样的促退派，要做促进派。

学文学，总是要向前看，而不是向后看，毛主席說过：“对于人民群众和青年学生，主要地不是要引导他們向后看，而是要引导他們向前看。”（《新民主主义論》）現在辯論厚今薄古問題，又是向前看还是向后看的問題。如果是向前看，那么倒应該說，我們現在的文学状况，还远不能适应当前社会主义建設飞跃的前进，因此要加倍努力来

提高現在文艺的思想水平和艺术水平。

厚古薄今、頌古非今应該說是一种奴隶思想。奴隶当惯了，看不起自己，不相信自己，在封建、資产阶級的文化面前，萎靡不振。不去掉这种思想，文化的創造性和革新精神是发揚不出来的。

同学們提出：如何古为今用？这是一个实践的問題。有人說，古典文学中沒有社会主义和共产主义，怎样能为当前社会主义服务呢？这样說法是不理解文化的历史发展作用。毛主席說："中国的长期封建社会中創造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化，提高民族信心的必要条件。"古典文学中，反映了我們祖先的劳动斗爭生活，反映了我們民族文化的发展过程。这些遺产对于今天社会主义的上层建筑是很有用的材料。一个文学家不仅要了解当前人民的生活（这是主要的），也要了解中国人民生活是怎样发展过来的，了解我們的民族历史、民族性格和民族文化的发展过程，然后才能够創造出具有深厚的現实主义內容和民族风格的好作品。魯迅就是一个例子。魯迅是非常了解自己民族的一个作家，所以他的作品不但深刻地写出了中国人民的灵魂和性格，并且創造出最富于民族色采的卓越风格。要能够做到这样，就得用正确的科学观点，清理古代文学的发展，善于区别其糟粕和精华，吸取其有益养料，經过消化作为

发展新文学創造新文学的条件之一。

毛主席过去对戏曲工作的指示中，說要“百花齐放、推陈出新”。这推陈出新，就是要在批判地接受传統的过程中創造出具有社会主义新內容、民族形式的文艺。譬如最近党指出中国新詩歌应該在民歌和古典詩詞的基础上去发展，应該采取民族形式，在方法上应該是革命浪漫主义与革命現实主义的結合，这就是科学地总結了几千年来詩歌創作的历史經驗，而加以发展和革新。这是古为今用的一个很好的例子。这并不是叫我們学古人去做旧体詩，而是說要在历来民間文学和古典文学的基础上去創造出現代的社会主义文艺，这不但对詩歌如此，对其他文学形式也应該如此。好的文学史应該是过去的創作經驗和文艺思想斗爭的总結。任何新的理論总是根据于过去的驗經，結合于当前的实际，在科学的唯物主义观点指导下創造出来的。我們学文学史，学古典文学，都应該掌握这个精神，这个方法，其目的就是为了“出新”。既然是为了“出新”，那就沒有理由去厚古薄今或頌古非今。

古典作品中，許多是反映了我国人民的勤劳刻苦英勇斗爭的性格和生活的。这些作品，加以正确的处理，正确的闡释，在今天仍然具有教育人民鼓舞人民劳动斗爭的积极作用。在目前大跃进中，許多民歌就常常引用古典作品中的形象来作比喻，譬如“青年伙子賽武松，老汉超过老黃忠”，劳动人民对于古典作品这些形象，不但熟

悉，并且喜爱。只要正确地处理，并不能說，这些古典作品沒有社会主义，就不能鼓舞教育現代人民。

如何正确地对待古典作品，如何古为今用，基本問題是观点和方法的問題。也就是前面所說的，是世界观的問題。

四　什么叫学問，怎样占有資料

学問有两种，一种是死学問，一种是活学問。死的是食古不化，所謂讀死書、死讀書、讀書死。对实践不发生作用。活学問是科学地总結了以前人的經驗結合实际来指导当前的革命实践，从实践到理論，理論又指导实践，这就是学問的作用。学問不能够指导实践，这就不叫学問，看一个人有沒有学問，不在于看他書讀的多，而要看他所学习的能否正确地指导实践。哪一个能正确地解决問題，能够指导实践，能够解决問題，学問就大些，解决得不行或者不能够解决問題，学問就小些，王国維是有学問的人，魯迅也是有学問的人，他們两个人哪个学問大？我看魯迅学問大得多。因为魯迅的学問对革命对文艺的实践起的作用，比王国維不知大得多少。可是以前資产阶級教授就不承認这一点，他們認为魯迅不过写了《中国小說史略》《古小說鈎沉》，算是学問，而王国維的著作要比魯迅丰富得多，于是把王国維捧得了不起，而对魯迅写杂

文，就觉得可惜，或者瞧不起。至于革命政治家，在他們看来反是不学无术，可是革命政治家把中国革命問題解决了。他們又說，这是政治，他們又把政治和学問对立起来。在他們看来学問好象是与政治无关的，学問好象是一种不开花結果的东西，是一种脫离实践的东西。这也就是唯物論与唯心論者对于学問的两种不同理解。

在他們看来，什么叫学問呢？就是占有資料多，讀書多，考据多。資料要不要占有？占有資料是必要的，做学問沒有資料不行，但是占有資料必須要有正确的观点。毛主席講，材料加观点，这才完全。他說我們有些同志有一大堆材料沒有观点，有的同志有正确的观点而沒有材料，这都不完全。观点是馬克思列宁主义的观点。沒有观点，那就不能占有資料，而是資料占有了你。俞平伯研究《紅楼梦》，他占有很多資料，脂硯斋《紅楼梦》本过去誰也沒有看到，全国就是他一人看到，可是他的观点是唯心論，結果被一个大学生李希凡打倒了。資料有古的資料，也有今的資料，有人認为古代資料才是資料，現代資料就不算数。这种說法很奇怪，其实还是那个厚古薄今的观念在作怪。只要想一想現在的資料过了一二百年不也就是古代的資料了嗎？那么为什么現在不去占有，而必須过一二百年后才去占有呢？事实上，不占有今天的資料，不了解目前的問題，那也就很难有正确的观点去占有古代的資料。現在每天的报紙就供給很多資料，可是有人却連报

也不看。这是什么治学的态度呢？鲁迅是占有古代資料的，亲笔抄就抄了很多。可是鲁迅天天占有現代資料。他每天剪报，許多文章，就是靠剪报的資料写出来的。所以鲁迅才能博古通今。毛主席强調調查研究，調查就是要占有資料，研究就是用馬克思主义观点去分析、研究材料，这样資料才会变成有益的东西。脫离了現实鑽在故紙堆里，那是書呆子，其結果是被故紙堆所压死。

考据也还是要。但考据有个目的，为什么考据？总不能为考据而考据。現在有些人就是为考据而考据，这就成了考据癖。北京有人在考証司馬迁是否受过宫刑。这样考据实在太奇离了。外国也在考証莎士比亚这个人有沒有。莎士比亚作品有这样多，还在考据有沒有这个人，这岂不滑稽么？有人說，搞学問就要搞冷門，这是一种恶劣的机会主义。有些搞考据的人，是从这种心理出发的，这实际上是和“一本書主义”一样，是种腐朽的資产阶級思想。

什么是学問，最好多讀讀毛主席的《实践論》。主要是解决理論与实践的結合关系。毛主席又說，搞学問首先要方向搞对，方向不对，讀了一肚子書，也讀不进去，就成了書呆子；搞对方向，結合实际，这就是治学的基本态度。

要講学問首先要打破迷信，打破神秘观点。庙宇的大門口有哼哈二将，庞然大物，吓人得很。迷信和神秘，

就是学术界的哼哈二将。我們先要打倒这哼哈二将。不破除迷信,不打倒神秘,厚今薄古問題就很难解决。我們中間迷信多得很,迷信古人,迷信西洋,迷信教条,迷信經驗。有了这些迷信,思想就不能解放。中国人迷信孔子,迷信了几千年,五四运动把它破了。后来又有人迷信康德,迷信黑格尔,带来了洋教条。所謂"言必称希腊"就是和"言必称尧舜"一样是迷信。有些东西本来是好的,但一迷信也就不行。学馬克思主义也不能講迷信,馬克思主义是創造性地发展的,一迷信,也会变教条。总之,迷信是創造的对头,有了迷信,就沒有創造。我在汉口时,省委書記告訴我一件事:农民同志一亩产二千斤麦子(現在六千多斤了),专家就不相信,說这不可能,于是讓他們自己去割、自己去捆、自己去过秤,四个专家称的結果还是两千多斤,但是两位相信、两位不相信,爭論了半天,两位相信的专家中也有一位不相信了,問他为什么不相信呢?他說書上沒有。你們想,这迷信多可怕!

現代文学家中有个王国維,是被称为"权威"的,許多教授不敢碰他一个字,我这次到了重庆时,看到川剧老艺人张德成写了一篇紀念关汉卿的文章,就批評了王国維对关汉卿的評价,很多高級知識分子大学教授不敢碰,我們的七十三岁老艺人张德成先生就碰了他一下,我看他就有破除迷信的精神。对学問的神秘化,也是封建、資产阶級搞出来的。封建阶級、資产阶級文学家要把文学据

为少数人所有，就把它弄得很神秘。欧洲資产阶級把文学叫做象牙之塔，塔就神秘，还要象牙，于是工农大众便被禁止入內了。資产阶級要神秘、要迷信、要厚古薄今，都是互相联系的。現代修正主义者也把文艺弄得神秘得很，他們反馬克思主义，又要挂馬克思主义的招牌，不能自圓其說，因此只有神秘化之一法。所以胡风、馮雪峰的文章都很难懂，他們就叫你看不懂，然后靠神秘化来征服你。現在欧洲沒落資产阶級艺术有什么象征派、現代主义、野兽主义、未来派等等，他們的繪画雕塑，弄得誰也不懂，他們自己也不懂，可是越不懂就越值錢，这不奇怪嗎？这就是資产阶級文化沒落时期的表現，文化沒落了，沒有生命了，只好靠神秘化吃飯。現在研究古典文学和文学理論的工作中，也还有很多神秘化的东西。我們要撕掉这种神秘的帷幕。

文学是生活的反映，生活并不神秘，文学又有什么神秘呢？毛主席《在延安文艺座談会上的講話》明明白白，大家都看得懂，有什么神秘呢？可是胡风之流就說毛主席的《講話》是 ABC，現在也有些人說毛主席的《講話》是政策，不是学問——只有他自己的講义，才是学問。这是什么話？毛主席的《講話》解决了文艺上的許多原則性的問題，是現代文学理論中最宝貴的文献。它在文学实践上起了很大指导作用，人人都看得懂，这都不算学問，而那些胡里胡塗不解决問題的倒算学問，天下哪有这样的邏輯？

对于学問的概念，确实是要澄清一下。現在有些工人农民的技术发明家，进到科学院研究机构中去了。这是一件好事情。就应該承認他們是有学問的人，而且他們还要做科学界、文学界的主人。馬克思主义或馬克思主义的文艺，并不是靠咬文嚼字、引經据典能搞出来的。眞正的学問是要理論与实际相結合，学习与生活实践相結合，相信客观，依靠群众，站稳立場，搞对方向，掌握規律，掌握方法，敢于創造，敢說敢做。这就是馬克思主义的治学途径。

現在中文系的古典文学課程要精簡，有些人在发愁，这么多的古典文学中这么多的作品，怎么教法，怎么学法？我看这問題并不大。治学問的方法，主要是要找到鑰匙。有本領的教授要能把鑰匙給学生。許多書，同学自会去讀的，否則即使四年中間，全部去讀古典作品，也未見讀得完。这鑰匙就是馬克思主义的認識論和方法論，就是辯証唯物主义和历史唯物主义。我們要加强馬克思主义的学习，并且把它和实际結合起来。也正因为这样，所以我們要厚今薄古，要又紅又专。

五　厚今薄古的关鍵在哪里

前面說过，厚今薄古是世界观的問題，解决这个問題，靠大辯論、大字报，都是很好的办法。但还有一个根

本問題，就是要解决与群众相結合的問題。这是改变我們思想、立場、观点的根本問題。我們研究文学，不去研究現实，那就解决不了問題；要研究当前的現实生活，又不同群众結合，那就不能解决世界观的問題。世界观問題不解决，厚今薄古的問題也不能解决。破与立是长期的斗爭，毛主席說知識分子革命不革命或反革命，基本关鍵就在于是不是与群众相結合。这是毛主席思想中最基本的一点。学文学必須到群众中去，参加劳动，参加鍛炼，同群众結合。这样，許多不能解决的思想問題都能解决了。去劳动一个时候，你就再不会要"寻寻觅觅，冷冷清清"了。

譬如你們要講浪漫主义与現实主义相結合，这不是坐在家里翻書本查字典解决得了的。浪漫主义就在群众生活中間，就在这大跃进的浪潮中間。你不和群众相結合，你就感覚不到。当你們經过了劳动鍛炼，思想感情变化了，对文学上許多問題就容易理解了。老坐在家里說我馬列主义水平很低，是不解决問題的。現在我們的教学制度、教学方法都应該彻底改革一下。現在許多老师、同学已經开始到群众中去，这是一个好的开端，无論从文学来說，从教育来說，我看就要走群众路綫，与群众相結合，然后达到紅与专的統一，达到我們的文艺教育与社会主义建設相适应的目的。

（原載1958年8月《草地》）

把紅旗插遍文学教学的陣地上

（根据中共北京师范大学委員会中文系总支討論意見整理）

我們正处在空前大跃进的英雄时代，劳动人民以排山倒海之势，高速度地建設我們的国家。党的八届二次大会制定了鼓足干劲、力爭上游、多快好省地建設社会主义的总路綫，提出了技术革命和文化革命的任务。在这个新形势下，思想战綫上必須更高地举起无产阶級的革命紅旗。正如《紅旗》发刊詞所說："任何地方，如果还有資产阶級的旗帜，就应当把它拔掉，插上无产阶級的旗帜。"在我們的文学教学領域內，也必須如此。

我校中文系的文学教学工作，經过了历次政治运动、教学改革、思想改造和反右派这場"淮海大战"，已經起了很大的变化，无产阶級正在向这个領域进軍。有些"全国聞名"的伪专家被揭穿了，有些偶象被打倒了，教学上有些"龙鬚沟"也发現了。这都是好事，大大有利于无产阶級队伍的成长，大大推动了資产阶級知識分子的思想改造。然而，这个領域內，資产阶級思想并沒有完全退出陣地。不少教师，在教学上厚古薄今，以各种資产阶級思想代替馬克思列宁主义观点，代替共产主义的思想教育。

因此，我們必須用馬克思列宁主义的批判的革命的精神，破除迷信，厚今薄古，打破旧传統，粉碎資产阶級的伪科学，在文学教学陣地上插紅旗。

首先，我們必須在文学教学的培养目标上，高举无产阶級的旗帜。我們要培养什么样的人呢？是培养具有共产主义思想和共产主义风格的新人、有共产主义觉悟的有文化的劳动者，还是培养风流才子、文人雅士？是培养社会主义文学事业的促进派，还是培养社会主义文学事业的促退派？是培养能上能下的、能文能武的、既能作中学語文教师、又能作普通工人农民的又紅又专的工人阶級知識分子，还是培养走資产阶級道路的学者、专家？根据社会主义建設总路綫的要求，根据几亿工农的要求，我們所培养的应当是前者而不是后者。但不少資产阶級学者，却同我們相反。他們把文学教学当作个人的事业，把各种資产阶級思想灌輸給青年。我們不能忘記，这是无产阶級同資产阶級、社会主义同資本主义两条道路的斗爭在文学教学領域內的反映。我們一定要在这个斗爭中取得彻底的胜利，拔掉資产阶級的旗帜，更高地举起为工农服务的大旗。是否有利于工农、有利于社会主义，如何更有利于工农、更有利于社会主义，是我們文学教学工作的根本出发点；我們各个文学課程，都要从屬于为工农服务这个总目标。还有什么目标能够比为工农服务更伟大、更崇高的呢！

在我們文学教学的各个課程上，应当紅旗招展，光彩夺目。

大家知道，毛主席的《在延安文艺座談会上的講話》，是馬克思列宁主义普遍眞理同我国文艺运动具体实践相結合的光輝典范，是列宁的文学党性原則的光輝发展，是我們党的文艺路綫方針的思想和理論基础，是反对教条主义，特别是当前反对修正主义和一切資产阶級文艺思想的銳利武器。《講話》提出了和解决了一系列根本性的問題，特别是文艺为工农兵服务的問題，明确規定了党的文艺工作的阶級路綫和群众路綫，为我国社会主义文学的发展，开辟了广闊的道路。《講話》不仅指导文艺工作，对各項工作都有指导意义。我們的文学教学必須以这个《講話》作为指路明灯，把馬克思列宁主义理論、辯証唯物主义和历史唯物主义应用到教学工作中去，以党的文艺方針作为指針，坚持眞理，坚决同資产阶級和一切脫离馬克思主义軌道的文艺思潮决裂。我們的文学教学，必須沿着这个方向前进。

“学了文艺理論，但不会分析作品”，这是同学們对《文学概論》教学的批評。这个批評是有道理的。我們的《文学概論》課，几年来并沒有站在文艺思想斗爭的前列，不但沒有同修正主义决裂，反而在許多方面同修正主义合流。如在教学中貶低毛主席《講話》的意义，貶低社会主义文学的成就，歪曲文艺与政治的关系，大談什么“眞

实是文学的生命"。这門課的教师，对同学中資产阶級文艺思想放任不管。因而，不少同学念了《文学概論》，却沒有辨别毒草的能力，甚至还把《草木篇》《本报內部消息》这样的毒草当香花。在教学形式上，《文学概論》采用的是毛主席在《反对党八股》中早已批評过的"甲乙丙丁，开中药鋪"的形式，教师躺在几本参考書上，似乎万事大吉。这样的教学，不能不成为資产阶級文艺思想的护身符。这样的教学，不来一个"无产阶級革命"行嗎？无产阶級应当在文艺理論这个領域內插紅旗。

馬克思主义是理論与实践的統一，高度科学性与高度革命性的統一。文学理論也应該是这样。試問：脫离了无产阶級革命和文艺运动实际、脫离了当前文艺思想斗爭、脫离了同学的思想实际，这样的文学理論能值几文錢呢？如果不帮助同学解决文艺思想問題、不帮助同学辨别香花和毒草、不促使同学热爱社会主义文学，开不开文学理論这門課有什么区别呢？文学理論应当以毛主席的《講話》为指导思想和中心教材，坚决同修正主义决裂，并摆脫过去"开中药鋪"的框子，做到理論和实践相統一。教学方法上可以根据整风的經驗，采取鳴放辯論，以帮助同学深入地解决文艺思想中的問題，明确文艺为工农兵服务的方針，培养他們辨别香花毒草与分析文艺作品的能力。这样的教学，才是生动活潑的馬克思列宁主义的思想教育課，才能有助社会主义的文学事业，才能起

反对資产阶級文艺思想的斗爭武器的作用。这样的教学，也就促使我們的教师不能不走出書斋，深入群众，深入实际。

在文学史和文学作品教学上，我們应当插上厚今薄古的紅旗。

如何对待社会主义文学，是資产阶級与无产阶級文艺思想斗爭的中心問題之一。魯迅就是保卫社会主义文学的坚定不移的战士。資产阶級文艺学者总是攻击社会主义文学。这場斗爭今天还沒有結束，在文学教学領域內也是如此。有些教师头脑里有一个頑固的很不科学的資产阶級的政治和艺术标准，把社会主义文学一律看作“不眞实”、“公式化，概念化”。有一位教师說：“我連《保卫延安》都沒有看过，以为艺术上未必很深厚。迷恋古人的尸骸而对社会主义时代的艺术如此冷漠。”这話在資产阶級学者中是有代表性的。

无产阶級非常珍視自己的文学事业的成就。世界上沒有哪一种文学能够象社会主义文学这样深入人心。周揚同志在《文艺战綫上的一場大辯論》中，对社会主义文学作了非常正确的估价：“社会主义文学是历史上前所未有过的一种新型的文学”、“最先进最崇高的文学”。社会主义文学是社会主义革命和社会主义建設的产兒，反轉来它又为伟大的母亲服务。

从“五四”以来，无产阶級所領导的革命的文学运动

是我国文学运动的主流。如果說从"五四"至1942年，是我国社会主义文学萌芽和形成时期（以魯迅为代表），那末，延安文艺座談会以来，社会主义文学就进入了新的时代，得到了更广泛的发展。

有些人硬說1942年以后沒有好作品，对許多优秀的描写工农兵的作品采取貴族老爷式的輕蔑态度；而对"五四"以来許多反映資产阶級民主革命的作品（虽有反封建的傾向性，但包含了个人反抗、无政府主义及其他資产阶級思想，如巴金的某些作品），則毫无批判地全盘肯定。这种"厚古薄今"，难道不是資产阶級思想的反映嗎？我們的現代文学教学中，对"五四"以来的新文艺作品，应給予正确評价，該批判的要批判；而对我国社会主义文学的成就，必須充分估計。1942年以后的优秀作品的講授比重，应大大增加；在选材上也要打破狹小的框子。比如，赵树理、周立波作品的講授就应增加；魏巍的《誰是最可爱的人》、杜鵬程的《保卫延安》、吳运鐸的《把一切献給党》、陈其通等的《万水千山》以及《紅旗飄飄》《志願軍英雄传》中許多激动人心的作品，都应列入現代文学。瞿秋白在文学史中应占有显著的地位。方志敏的几部獄中遺著，应該作为重要的共产主义教科書。此外，教师必須引导同学去学习最新的文学著作，如《紅日》、《青春之歌》、《紅旗譜》、《林海雪原》等。当然对我們文学中的缺点，应該指出。但批評的标准是无产阶級的"政治第一，艺术第

二”，絕不能用資产阶級的标准評头品足。

毛主席提倡我們的文学应当是革命的現实主义和革命的浪漫主义的結合。那些早已在讀者中传誦的毛主席的雄伟瑰丽、气势磅礴的詩篇，就是这种“結合”的典范。这些作品表現了共产党人和劳动人民大无畏的精神和革命英雄气概，是前无古人之作，是我們文学中嶄新的紅旗，应毫不迟疑地插在文学教学上。文学教师如果忽視这些作品，是絕大的錯誤。

党中央的許多文告、人民日报的許多社論（如《不平常的春天》、《文汇报的資产阶級方向应当批判》）、各地党委負責同志的許多文章，特别是毛主席的政論，我們認为应該列入我們的文学。毛主席不但是伟大的革命領袖、伟大的詩人，而且是伟大的政論家和語言大师。毛主席的文章是把党的当前的斗爭同最伟大的英雄气概和雄伟远景結合起来的光輝范例，而且采用了新鮮、生动、活泼的人民的語言，运用了許多富有表現力的形象。《反对党八股》可列为最好的諷刺文学作品。有人說，理論文章不能算文学作品。那末，春秋战国时代的諸子百家、唐宋的八大家，主要也不是理論文章嗎？为什么在文学史上大講特講呢（当然，我們并不反对講“諸子百家”、“八大家”）？但毛主席的文章是过去什么“諸子百家”、“八大家”所不能比拟的，尤其值得我們学习。我們的文学教学要敢于打开新局面，不能墨守成規。

大跃进中涌現的新民歌，表現了革命的現实主义与革命的浪漫主义相結合的鮮明特点，对新詩及整个文学創作，正在起巨大的冲击作用。我們的民間文学課程，应当出現一个新的面貌。不仅民間文学課的教师，我們所有的文学教师都应向群众創作学习。輕視群众創作的貴族老爷式的态度是极端有害的。

世界各国无产阶級文学，在我們的文学教学中应当占有显著的地位。

毫无疑問，苏联文学是世界无产阶級文学的伟大开拓者，是我們的导师和朋友。但某些教师有一种同劳动人民相反的資产阶級偏見和趣味，瞧不起甚至以資产阶級观点歪曲苏联文学。这股邪气必須驅除。我們要为苏联文学教学的高度共产主义党性而斗爭。我們要讓尼洛芙娜、巴威尔、郭如鶴、夏伯阳、萊奋生、保尔、达維多夫、奥列格、格洛莫娃、卓婭、焦尔金、巴特曼諾夫……等許多英雄人物形象，永远活在青年們心里。我們要从苏联文学中吸取社会主义現实主义創作方法的丰富經驗。

在世界文学教学中，过去是有古无今，各国无产阶級文学和現代进步文学成了教学中的空白。这个“空白”，在大跃进中应当加以解决。各社会主义国家著名作家的作品（如：朝鮮韓雪野的《雪峰山》，越南阮延詩的《冲击》，捷克尤利烏斯·伏契克的《絞索套着脖子时的报告》，民主德国路易斯·弗恩堡的《地獄、仇恨和爱情》等等），各

資本主义、民族独立国家的无产阶級作家和进步作家的作品（如法国作家斯諦的《第一次打击》，印度作家瑪尼克·班納齐的《巴德瑪河上的船夫》，埃及詩人安瓦尔·薩达特的《我的兄弟在东方》等等），特別是大家所知道的日本无产阶級作家小林多喜二的《一九二八年三月一五日》、《党生活者》，德永直的《沒有太阳的街》，以及智利詩人聶魯达、土耳其詩人希克梅特的詩作，表明世界无产阶級和現代进步文学宝庫是丰富的，我們絕不能充耳不聞。世界文学的教学，向来以欧洲資产阶級上升期的文学为正宗，而且只講到巴尔扎克就結束。这种情况应該改变。列宁說过："先进的亚洲，落后的欧洲"。亚洲文学同我国文化交流也較密切。世界文学为什么不应当以亚洲为中心呢？有人以"条件論"作挡箭牌，但条件总是人創造的，不是天上掉下来的。当然，这个課如何开，講那些作家和作品，要經过認眞的討論和研究。但世界文学的教学必須大力改革，却应当坚定不移。

无产阶級当然要厚无产阶級文学，但也并不割断历史。然而在繼承問題上，我們同資产阶級学者是有分歧的。

我校古典文学教学中，有各式各样的白旗，其中有一面叫"頹废主义"。抱这面旗的教师，特别偏爱古典文学中某些頹废、沒落、消极、悲观、哀伤、腐朽、色情味道浓厚的作品，如周邦彥、李清照的某些詞；古詩詞中"夕阳无限

好，只是近黄昏”、“多情自古伤别离”、“东篱把酒黄昏后，有暗香盈袖……”、“呢呢兒女語，灯火夜微明”，被我們一些教师贊美为“有生活气息”的“千古佳句”；在分析作品时，有些教师宣传享乐、愛情至上、悲观厌世的思想，說什么“当及时行乐啊”，什么“离开了愛情就不能生活”，什么“人生几何”等等。这种頹废主义，是正在退出历史舞台的剝削阶級思想情緒的反映，是失去了原来的“皮”的資产阶級知識分子阴暗心理的反映。这种頹废主义，同蓬勃发展的社会主义現实是格格不入的，同劳动人民英雄气概和革命乐观主义是个相反的对照。

从这里可以看出，对于“取其精华，去其糟粕”，不同阶級有不同标准。无产阶級的标准是“首先检查它們对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义”。我国古典文学遺产是十分丰富的，許多优秀的作品，一方面描写了人民在黑暗統治下的苦难遭遇以及他們的斗爭，表現了我国人民勤劳、勇敢的品質和无穷无尽的智慧、創造能力，表达了人民的思想、感情、情緒、要求和願望；另一方面写出了統治阶級的腐朽，暴露了旧社会的黑暗与罪恶。如《水滸传》、《紅楼梦》、《官場現形記》、杜甫、白居易的詩等等。优秀的古典文学作品使我們了解过去时代劳动人民的生活和斗爭，看到旧社会的腐朽、黑暗，这对我們許多沒有見过旧社会黑暗的青年很有教育意义，使他們憎恨封建的、資本主义的过去，热愛社会主义的今天，为美

好的共产主义明天而奋斗。从古典文学中还可以吸取現实主义和浪漫主义相結合的丰富經驗。

无产阶級公开宣布自己是革命的功利主义者，在对待文化遺产上是古为今用、推陈出新。資产阶級学者常标榜“为学术而学术”，而事实上，不为社会主义服务，就必然为資本主义甚至帝国主义服务。

从上面所說的几个方面看来，在我們文学教学領域內，必須讓香花遍地开。但这并不等于不讓毒草与同学見面。我們的文学教学应当負担識别毒草、拔鋤毒草的任务，帮助同学学会用毛主席提出的六項政治标准，去辨别香花和毒草。只要帝国主义存在，阶級斗爭就不会熄灭；在我国过渡时期，无产阶級和資产阶級、社会主义道路和資本主义道路，是国內主要矛盾，我們必須不断地向同学进行阶級教育，使他們学会阶級分析的方法。我們要讓同学知道文艺界有丁玲、馮雪峰、法斯特这样可耻的叛徒，并把他們当作反面教員。世界文学教学中，应列举一些現代資产阶級国家腐朽、反动的作家和作品（如美国的德仁·欧文等）加以批判，在比較中更能显示我們社会主义制度和社会主义文学的无比优越。我們敢于面对中外毒草，正是相信馬克思列宁主义的无穷的生命力。

鋤毒草，这是敌我問題；放百花，这是人民內部問題。我們必須鋤掉資产阶級右派在教学上的遺毒。有毒草就要鋤，这个斗爭将是长期的反复的。而在人民內部必須

繼續貫彻“百花齐放，百家爭鳴”的方針。文学教学中各种見解应开展爭論。但我們不能忘記，“百花齐放，百家爭鳴”是为社会主义服务的，是为了发展社会主义的文化艺术，是为了在文化学术領域遍插紅旗，而不能作为插白旗的借口。

我們要在文学教学上遍插紅旗，必須擺脫一切資产阶級思想的束縛，坚持思想改造。十分明显，教学上的許多白旗，是同教师的資产阶級立場、世界观分不开的。厚古薄今，抱残守缺，不正是站在資产阶級立場上嗎？去年有一位教师講《三国演义》中的“三顧茅廬”，宣传刘备与諸葛亮是“儒家最理想的君臣关系”、“中国儒家知識分子最高理想是忠君爱国”，含沙射影，实际上是反对知識分子为社会主义服务。这样的思想立場如不改造，怎么能插紅旗呢？怎么能培养出具有共产主义思想和共产主义风格的新人呢？邓小平同志說：“資产阶級知識分子的唯一出路就是改造自己，为社会主义經济基础服务，否則就有变成上不沾天下不着地的‘梁上君子’的危险。”（《关于整风运动的报告》）不可否認，經过整风运动，教师思想觉悟都有很大提高，但一次整风不可能解决所有的問題，兴无产阶級思想、灭資产阶級思想的思想改造，必須长期坚持。毛主席說过：“我們文艺工作者一定要完成这个任务，一定要把立足点移过来……，移到工农兵方面来，移到无产阶級方面来。”我們的文学教师应当同工农兵建立

密切关系，同他們交朋友，向他們学习，同他們共呼吸。

我們要在文学教学上插紅旗，必須建立一支又紅又专的无产阶級的文学教师队伍，大力培养新生力量。这就必須解放思想，破除迷信。对資产阶級专家、学者的迷信，会阻碍无产阶級队伍的成长。应当看到，資产阶級专家并不可怕，我們自己不要妄自菲薄，过分的“謙虛”，不要把自己看得很低。我們要敢于在“老虎”头上动土，敢于去插紅旗。从白蚁专家李始美等許多事实表明，科学不是神秘莫測、高不可攀的。我們应当在馬克思列宁主义的基础上，敢想、敢說、敢作、敢为。讓无产阶級的文学教师队伍（改造了思想的旧知識分子包括在內），迅速成长起来，从数量上和質量上超过資产阶級专家！

无产阶級是不可战胜的，有无穷无尽的創造力量。我們相信，在总路綫光輝照耀下，在党的領导下，在师生共同努力下，我校文学教学上的紅旗，一定能够高高地举起，引导我們向着共产主义的伟大目标迈进！

（原載1958年3月《北京师范大学学报》）

批判中文系的“厚古薄今論”

中山大学中二甲　雷中雨　黄展人
罗立乾

解放八年来，中文系在教学和科学研究上取得了一定的成績，但也出現了严重的“厚古薄今”現象。从教学方面看：全系每周課程时数平均屬今的占17%。教师中研究古典文学的占69%，研究現代文学的三个老师，也是“厚远薄近”。在現代文学的講义96頁中，《在延安文艺座談会的講話》只占3頁。教学中脫离实际、脫离政治的傾向不仅在文学史教学中严重存在，甚至馬列主义文艺理論的講授，也是开口《紅楼梦》，閉口《文心雕龙》。考証《咏梅詩》产生的年代竟花了二小时，而对当前文艺斗爭及报刊作品則很少联系。在科学研究方面：53年到現在，老师写的139篇論文中，研究毛主席文艺思想的一篇也沒有，学生写的218篇論文中也只有3篇。

由此可見，科学研究和教学中脫离当前政治斗爭和文艺斗爭的傾向是十分严重的。教师在教学和科学研究上“厚古薄今”的思想不仅严重阻碍了社会主义文学的发

展，也在学生中造成极恶劣的影响，厚古薄今的“六級台风”弥漫全系。不少同学为了追求名利，立志要从古典文学杀出一条血路，于是死啃古書，全系經常不看《文艺报》的学生占一半，个别同学甚至三年不看《文艺报》，严重脫离当前文艺和政治斗爭。有些人在古典文学消极、伤感、黃色、頹废的因素的影响下，沉吟“对酒当歌，人生几何？”的詩句，把人生看作“过眼烟云”，个别人甚至連眼眉也剃掉，想当和尚；一个党員学了《庄子》，追求清高，竟認为做党員也是束縛。

造成这个局面的根本原因，是沒有把政治作为文学教学和科学研究的統帅，有些老师和同学还存在形形式式的資产阶級观点。下面仅就“厚古薄今”的几种錯誤認識，提出我們肤浅的看法。

一

“厚古薄今”論者在对待古代文学和現代文学的态度上，与我們有着根本分歧。

我們認为应該重視新文学，厚今薄古。他們极端輕視現代文学，頌古非今。对延安文艺座談会后的文艺作品看不順眼，总覚得“一代不如一代”。他們眼中，唯有古代文学才是質好量多。我国社会主义文学从“五四”到現在还不过50年，比两千多年的封建文学短得多，新文学

数量不多，乃是当然的事。至于社会主义文学質量，更远远超过历代封建文学，它的教育作用，远非过去文学所能比拟。今不如昔的論調，乃是站在沒落阶級的立場上，对社会主义文学的虚无主义态度。

由于他們对新文学抱着这种态度，因此在接受古代文学遗产方面，虽口头上承認“吸取民主性的精华，去其封建性的糟粕。”但实际研究工作中，便精华与糟粕一概吸收；把糟粕当作精华。有些教授对古代文学一片頌詞，把早被人們唾弃的反現实主义的汉赋和六朝唯美主义文学称之为現实主义杰作，把只能引起沒落阶級共鳴的李煜的詩詞，說成是表現了人所共有的特征，能感动不同时代各个不同社会集团的人們。貼上各种标签来美化消极頹废的文学作品。除此以外，有的老师还武断地認为：苏联和我国文艺理論批評落后于社会主义現实主义文学。說落后的主要原因，是由于古典文学理論批評的研究和发揚极其不够。强調首先要吸取古典文学去建立中国民族的馬列主义文学理論，而不是首先学习馬列主义文艺理論观点和密切联系当前文学实践。并且还粗暴地斥責目前的文艺批評都是“公式化”。提出用刘勰的《文心雕龙》来救批評公式化之弊。显然，这不仅“以古代今”，而且是大叫“古是今非”，完全走上了一条复古的道路。

为什么他們精华糟粕不分，“以古代今”“是古非今”，貶低馬列主义文艺原理的地位呢？其实質是反对毛主席

提出的政治第一、艺术第二的文学批評标准，反对工农兵方向。

"仁者見仁，智者見智"的文学批評"原理"，竟出于一位教授文艺理論老师的口，虽然他抽象地抹杀了文学的阶級性，反对文学批評的政治标准，但是他自己具体分析作品时，却站在一定的阶級立場，以沒落封建的阶級利益去評价文学作品，把李煜消极頹废的詩詞頌为各个时代、各个阶层人所共有的特征；中华民族的优秀传統。毛主席說："任何阶級社会中的任何阶級，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。"尽管有些教授表面上只談艺术标准，其实还是宣揚了資产阶級唯美主义、形式主义、修正主义观点。不把无产阶級的政治标准放在第一位，就是把資产阶級的反动政治标准放在第一位，眞正的艺术第一是沒有的。由于反对文学批評的政治第一的标准，所以他們根本不想也反对沿着工农兵方向来发展理論。在課堂上講課时說，古典的东西这也是"千古传誦"，那也是"膾炙人口"。其实所謂千古传誦还值得具体分析。不能象一位教授所說的："柳永的詞历代都被肯定，便去肯定它"一样去評价古典文学。而应該打破旧的传統观念。毛主席說：文学艺术必須"沿着工农兵自己前进的方向去提高，沿着无产阶級前进的方向去提高"。研究古典文学也应該沿着这个方向，否則就不可能为社会主义文学服务，为工农群众服务。根据毛主席这个观点，任何

古代的东西，在社会主义时代都要来一次重新評价，过去“千古传誦”的东西也是如此。所謂“千古传誦”，有些确实是为历代劳动人民所爱好，但是有些只不过在上层知識分子中传誦而已，人民大众并不喜欢，这些作品也沒有什么人民性。李煜的詞很多文艺学者烂熟了，但对于无产阶級并不需要。毛主席説：“內容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应該排斥。”故此不能将政治反动，具有某种艺术性的东西加以頌揚。有些作品虽然在历史上有进步意义，可是在社会主义时代看来，也有它的历史局限，还需作具体分析，决不能把它歌頌成为空前絕后之作。对一切优秀的文学艺术遺产，我們必須根据工农群众的利益去检查它，吸收其中有益于工农群众的部分，有利于社会主义文学发展的部分作为发展社会主义文学的借鉴，而不应盲目頌古。

在“頌古非今”的思想指导下，有些人还把資料作为研究文学的唯一法宝。当然，研究古代文学需要有一定的古典文学資料，可是掌握資料并不是目的。任何科学从来都是为改造客观世界和主观世界而产生，因此在社会主义时代，就要求每个文艺科学研究者必須用馬列主义的立場观点作指导，使他們的科学成果能够推动社会主义事业前进。但是有些教授竟对学生說：“研究古典文学，馬列主义并不重要，主要还是看懂古書，多讀古籍。”其实質是把資料作为唯一法宝以后，把观点立場放在次要地位，

反对政治是統帅，抵制馬列主义。

这些人手里虽然掌握了最宝貴的資料，但是沒有正确的观点統率，只能是些零砖碎瓦，旣不能說明問題，也不能解决社会主义文学的任何实际問題。同时由于他們輕視或拒絕以社会主义思想指导，結果把研究古典文学和当前文艺斗爭远远分离，脫离实际。人們是根据实际效果去評价文艺科学的，因此这些資产阶級专家虽然掌握大批資料，自称学識淵博，可是人民看来只不过是些死知識，在課堂里也許能吓唬得了一些学生，一旦拿到实际中，用文学的教育作用去检驗立即大出破綻。他們自己也因此当了資料的俘虏，鑽到牛角尖里去。文学是随着时代的发展而发展的，他們抱残守缺，脫离現实，虽然吃力不少，可是等他們研究出来，人們已經前进一万八千里了，他們便落后于时代发展，变为"老古董"了。一位教授，对古詩很有研究，也掌握了丰富的資料，今年三月支援兰州大学时，写了一首詩，用了五个人們不懂的典故，并以司馬迁游历自比，遭到人們批評，这就是以資料作为唯一法宝，抛弃馬列主义立場观点脫离实际的恶果。

二

"厚古薄今"論者对当前現实不滿，看不起現代文学而頌古非今。同时又認为現代文学思想性太强，容易犯

錯誤，把研究古典文学当作安身立命的好办法，說越古就越保险；或者从个人利益出发要上了古典。覺得古代是汪洋大海，随便研究那一个作家，都大有文章可作；写出文章就出名，得稿費，名利双收。因此就拼命鑽古，不敢或不願意去研究現代文学，参加当前文学斗争。

对現实不滿的人，要躲入"保险箱"里把研究古典作为避风墻，来逃避政治斗爭是不可能的。这里举一个可鄙可笑的例子談談吧！我校中文系右派分子卢叔度，过去是研究現代文学的，他認为搞現代文学易犯錯誤而研究古典文学，結果立場不改变，現在还是成为右派分子。由此可見，政治立場不轉变，研究古代也好，研究現代也好，同样会犯錯誤的。畏今論者表面看来好象是不問現实，其实是坚持他們的反动立場，抗拒社会主义思想改造，把文艺科学引向脫离政治、脫离实际的資产阶級道路上去。他們这种抗拒兴无灭資，不願向工人阶級投降，并負"厚古薄今"之隅来逃避現实、对抗現实的花招，必然会被人民揭穿粉碎，因为馬列主义之风总是要刮的，躲进避风墻也沒用。

文学是上层建筑，它必須为一定的經济基础服务，古代文学也毫不例外。历代伟大的文学家，文学批評家都是如此，不管他們学了多少古，也是为他那个时代的一定政治服务的。孔子作《春秋》为了使"乱臣賊子惧"；王充写《論衡》也为了批判当代学术思想界混乱虛妄局面；刘勰的《文心雕龙》，它总結了由《詩經》到六朝的文学現象，

为的是闡明文学反映現实的某些規律，反对六朝頹废主义和形式主义的唯美文学；拿唐朝的古文运动来說吧，虽然講复古，实际內容还是反对形式主义駢儷文学，并为那时的政治斗爭服务，維护中小地主阶級利益。厚今薄古，密切联系实际本是中国文学史的优良传統，八百年前的杜甫就說过“不薄今人爱古人”的話。近代伟大作家魯迅，他对古典文学有精湛的研究，但是他始終是当代文化革命的旗手和先鋒。文学是为了教育人民，推动社会前进的，馬列主义者認为：对社会发展来說，起决定作用的是現实。一个为社会主义服务的人，不去研究当前現实，而一心鑽古，这就意味着复古，使历史开倒車。

至于为个人名利去研究文学，必然会把知識商品化。向人民討价还价，破坏了社会主义事业发展。他們保存着浓厚的資产阶級个人主义思想，同时又一味鑽古，脫离实际，就沒有正确的立場观点作統帅，因而也不可能有什么成就。即使在个人研究中得出一些“成就”，但是他不与集体合作，比起集体力量来，他就始終远远落后，到一定的时間，連他这些“成就”也不会为人民所需要，成为残旧的废物了。

三

“厚今薄古”駁倒了“厚古薄今”的各种論調。可是有

些人內心深处还是顧慮重重。有位甲骨文专家感概地說："厚今薄古就是要科学为生产服务，为政治服务。今后中文系的教学也要面向生产，重視宣传文学和拼音符号了。我所教的'說文解字'必将在取消之列！"这說明学术思想上两条道路的斗爭，决非輕而易举。显然，有些人感到"形势逼人"，不得不举手贊成；但內心生怕矫枉过正，耽心"薄古"变成"废古"。于是又有人从古学中搬来中庸之道，提倡"古今并厚"和"新老分工"：讓老专家重鑽本行，埋头古籍；年青人专搞現代。表面看来二者兼顧，全面可行。但也不难看出戴着古色眼鏡的倡議者，正是老专家中"厚古薄今"的頑固派。

"古今并厚"論者認为："社会主义的文学是建立在祖国文化遗产的基础上的，要繁荣現代文学就不能割断历史，因此必須"古今并厚，全面发展。"显然，他們所謂"割断历史"，正是把"厚今"和"薄古"分割开来，把"薄古"解释为"废古"。因此他們耽心"厚今薄古"会抑古揚今，引导文学走上否定古代文化遗产的虛无主义的道路上去。我們是馬列主义历史唯物論者，最能尊重历史，正确对待古典文学遺产；并对虛无主义和复古主义作了严正的批判。正如毛主席在《新民主主义論》中指出的："中国現代的新文化也是从古代的旧文化发展而来，因此，我們必須尊重自己的历史，决不能割断历史。但是这种尊重，是給历史以一定的科学的地位，是尊重历史的辯証法的发展，

而不是頌古非今，不是贊揚任何封建的毒素。”同时必須明确：无产阶級文化是历代人民創造出来的知識总汇发展的必然結果，而現实更是历史发展中最主要的一环。因此，要以批判的态度对待文化遺产，“剔除其封建性的糟粕，吸取其民主性的精华。”目的是要动員古人为今人服务，繁荣現代文学，为社会主义的生产大跃进服务。研究文学的人必須明确研究的目的性，从錯綜复杂的社会和文学現象內部联系中，抓住发展的主流，明确研究的重点。提倡“厚今薄古”，就是要我們明确繁荣現代文学是一切文学工作中最重要的任务，它不仅需要从古典文学中吸取滋养，更重要的是要集中主要力量研究現代文学，促进社会主义文学的繁荣，适应工农业大跃进对文学的要求。

“厚今薄古”是針对“厚古薄今”提出来的。厚今和薄古是相对来說的，是辯証的統一，必須同时并提，对“厚古薄今”者說来，正是要抑古揚今。如果单純从字面上去考虑厚薄輕重，把“薄古”理解为“废古”那就錯了。因为“厚今薄古”不仅要求改变教学和科学研究中的課程和选題比例、师資力量和时間安排，更重要的是要从根本着手，即从立場、观点、方法着手，要在“双改”运动中兴无灭資，树立馬列主义的研究思想、态度和作风，就是要政治挂帅。

主张“古今并厚，新老分工”的人，实質上是把古今截

然分开，割断历史，从資产阶級的立場来看“厚今薄古”，忽視立場、观点、方法的根本改变。另一方面有些人願意站在无产阶級立場，貫彻“厚今薄古”的方針，但由于片面的、肤浅的理解也存在錯誤看法。特别是某些搞古典文学的人認为古典文学不吃香了，大有打掉飯碗的苦悶；或由于找不到具体的途径而徘徊观望。

目前我国古典文学遺产的整理工作还是繁重的，搞古典文学的人还是需要的。为了使文学更好为生产大跃进服务，我們必須把主要力量放在現代文学上，但这并不意味削弱古典文学的研究，而是对古典文学的研究，从質量上加以提高；同时随着文学队伍的壮大，古典文学的研究力量，将不是削弱而是加强。耽心“薄古”会“废古”的看法是毫无根据的。无疑，古典文学的研究是必須的，但研究的人不能太多，也必須专深。研究的目的就是要掌握文学发展的規律，吸取精华，解决当前文学中的实际問題，繁荣現代文学，为工农兵服务，为生产服务。因此研究古典文学的人必須在“厚今薄古”的思想指导下，貫彻“学古为今”的精神，深入生活，改造思想；密切联系当前文艺动态，努力学习馬列主义的文艺理論。这样才能站在无产阶級的立場正确对待文学遺产，并积极去研究和解决当前文艺問題，培养出紅透专深的文学工作者来。这里必須指出：那些还沒有掌握馬列主义的古典文学“专家”，在一定的时間內付出較多的精力認眞地学习馬列主

义文艺理論，研究当前文艺現状，对于研究古典文学来說，是有特殊意义的。

怎样才算"学古为今"呢？茅盾同志的《夜讀偶記》就是最好的范例。他針对着1956年以来，国内外修正主义反对社会主义現实主义的反动文艺思潮，引用了古今中外的文学史料，特别是中国古典文学史料，根据列宁关于阶級社会中二种文化的理論，闡明了我国文学史上現实主义和反現实主义的斗爭，并指出二种不同創作方法的斗爭，正是二种不同的世界观的斗爭在文学上的反映。同时又具体地分析了古典作家的世界观的复杂和变化在作品中的反映，批駁了修正主义强調艺术特征，否定世界观对創作方法的决定意义的謬論，揭露了"現代派"反对社会主义現实主义的实質，保卫了社会主义的文学路綫。这里茅盾同志告訴我們一个眞理：要做到"学古为今"，就必須首先精通馬列主义，熟悉現代文学。只有这样才能做到：(一)用正确观点評价古典作品，指导青年正确閱讀古典作品，并从中吸取精华作为現代文学的滋养；(二)正确掌握文学发展規律，認眞研究与解决当前文艺創作和文艺理論上的实际問題，直接促进現代文学的发展。当然怎样学古为今是一个新的复杂的問題，还必須要我們在"边干边学"中，找出具体的途径来。

綜上看来，对待文学的二种态度，归根到底还是立場

問題，是兴无灭資和反兴无灭資两条道路的斗爭。“頌古非今”、“喜古畏今”及“古今并厚”論者，都是“厚古薄今”的嫡派兒孙，他們站在資产阶級立場，坚持所謂純学术观点，实質是反对馬列主义是文学事业的統帅，反对文学为工农兵服务、为社会主义服务。为了彻底粉碎資产阶級反动的学术思想，党提出了“科学必須为生产大跃进服务”的根本方針。社会主义文学工作者，必須彻底改造思想、解放思想，坚决貫彻“厚今薄古”的方針，坚持为工农兵服务的文艺方向，加强現代文学的研究和創作，并以“学古为今”的精神来指导古典文学的研究，促进文学事业的大跃进。

1958年6月26日完稿

《中国文学批評史：緒論》的严重的反馬列主义观点

中山大学　吴慧穎

在中国悠久的历史中，积累了特别丰厚的文学遺产。因此，各个阶級各种集团在各个不同的时期进行政治和思想領域中的斗爭时，从来也不肯輕易地放弃这个陣地。从“五四”以来，馬列主义者在这块必爭之地，連續地把封建复古主义者、国粹主义者、“全盘西化”論者、民族虛无主义者打得落花流水。今天，当剝削阶級行将最后退出我国历史舞台，厚古薄今論者又起而掙扎，撑起了資产阶級的白旗，坚守他們古典文学的堡垒。邱先生編写和講授的《中国文学批評史》第一章緒論（以下簡称《緒論》）部分就是如此。

整部《中国文学批評史》，幷未能科学地总結中国文学理論和批評的发展規律，使之为今天的社会主义文学服务，相反的，却存在着严重的厚古薄今傾向。全書只講到清末民初的王国維为止，又尽是以古释古，用封建文人（或者再加一个半封建半資产阶級学者王国維）的著作来評价古典文学理論批評。我們很难看出它有什么根据毛

澤东文艺思想来整理这分遗产的意图，甚至馬列主义著作詞句的引用，也象在大海中捞針一样难于找到。

但是，《緒論》却有些不同，为了装飾門面起見，不得不无可奈何地写几个"馬克思列宁主义美学"的炫目的字眼，以迷惑讀者。这样，这頂漂亮的帽子就显得矫揉造作。表面看来，《緒論》与正文极不調协，但是，我們还要揭开帽子来看一看，它里面盖着的究竟是什么貨色。

(一)否定馬列主义文学批評的成就

粗略地一讀，好象《緒論》在抽象空泛地談論馬列主义和鑽进古書堆中爬不出来；可是事实并不如此，里面居然有两个地方談到了現状：

"然而，无論在苏联，在我們中国，文学理論和批評大大落后于国家建設的要求，落后于社会主义現实主义文学实际的要求。其中主要的原因之一，众所共知，是由于古典文学理論批評的研究和发揚不够。"(第6頁)

"刘勰提出文学批評家必須广泛深入的研究作品，从作品具体的形式深入到作为內容的思想感情的本質。这样才可以客观地評价作品。(五)无疑这种批評的态度是可以救目前文学批評公式化之弊的。"(第8頁)

現将第十五頁的原注(五)抄录如下：

(五)《文心雕龙：知音篇》："凡操千曲而后晓声，观千剑而后識器，故园照之象，务先博观，閱乔岳以形培塿，酌滄波以喻畎澮。无私于輕重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞

如鏡矣"……。——抄者按：講义中的引文有闕字，且多了一个省略号，今查原本校正。

"夫綴文者，情动而辞发，观文者，批文以入情，沿波討源，虽幽必显。世远莫見其面，覘文輒見其心。"

眞是奇怪！邱先生平常是不讀《文艺报》和《人民文学》的，他凭什么会知道馬列主义文艺批評落后于現实，而且不惜加以夸大呢？我們幷不否認，某些批評家是落后于生活和文学的发展，幷有公式化的毛病的；但是邱先生所談的幷不是个别的或少数的現象，而是对目前整个馬列主义文学理論批評作了判断，而且不仅中国，还有苏联。

根据何在呢？邱先生沒有說，也是說不出来的。因为目前主要的幷不是什么"公式化"問題，而是形形色色的資产阶級唯心主义和修正主义文艺思想在企图螳臂挡車，阻挠馬列主义文学批評的发展；也不是对古典文学理論批評不重視，而是厚古薄今的傾向在文学研究和文学教学中泛滥。

邱先生"救弊"的葯方是什么呢？回到古典文学理論批評中去，乞灵于刘勰。按照邱先生的邏輯，現代是落后的，古代是进步的；馬列主义文学批評是会犯公式化毛病的，刘勰高明得多。刘勰究竟有什么仙丹妙葯呢？他到底怎样"从形式深入到內容"，"客观地評价作品"呢？我們在这里不必对《文心雕龙》的作者作出全面的評价，还

是看看邱先生注解中所引用的那些話吧。刘勰提出“博观”，“披文以入情”，这是經驗之談，可是仅仅“博观”，仅仅“披文以入情”并不能解决評价作品的主要問題，因为任何讀者都是“披文以入情”，“两脚書櫥”也未尝不“博观”的。可是，刘勰下面的話就成問題了：“无私于輕重，不偏于憎爱，然后能平理若衡，照辞如鏡矣”，这种論調我們見过多少次，唯美主义者、艺术至上論者、艺术超阶級論者都是这样說的，可是就沒看見一个人实行过，連邱先生也不例外。他宁重古代而輕現代，宁爱《庄子》而不屑看社会主义現实主义作品。如此“客观”到不分輕重、沒有爱憎的超阶級的批評家，正如魯迅說的，是不存在的，是心造的幻影，是想揪着自己的头发离开地球。有趣的是，在邱先生引刘勰两段文字之間，有着省略号，为了“客观”起見，我們把它填补上去，并不多，只有几句。刘勰說：“是以将閱文情，先标六观：一观位体，二观置辞，三观通变，四观奇正，五观事义，六观宫商。斯术既形，則优劣見矣。”六項批評标准之中，談的都是形式，如修辞音韵等，只有“五观事义”涉及內容，而且說得那么含糊不清。

由此可見，邱先生是在借題发揮，頌古罵今，把馬列主义文学批評塗得墨黑，抬出古典文学批評来，抬出超阶級的不要內容专重形式的腐朽的文学理論来。痛斥苏联和中国的社会主义現实主义理論为“落后”为“公式化”。

(二)用“繼承传統”、“民族特点”来取消馬列主义文

艺学

統观《緒論》，有两个非常突出的思想貫穿全篇，引邱先生自己的話来說就是：

（1）“馬克思列宁主义文艺学，是在批判过去文学理論批評的优良成果上丰富和发展起来的。”（第6頁）

（2）“古典文学理論批評的研究，对我們今天馬克思列宁主义文艺学的建立有积极的意义。”（第7頁）“总之，古典文学理論批評对于丰富和发展我們今天的文学理論批評，对于建立眞正具有民族特点的文艺学，都是有其积极意义的。”（第9頁）

邱先生在这里提出了具有重大原則意义的两个問題，和我們有着显著的分歧。

第一个問題：在世界范围内，馬列主义文艺学是如何建立和发展的？邱先生的答复是：批判地吸收过去的优良成果。这显然是极端片面的。馬列主义文艺学也如整个馬列主义一样，固然要繼承过去人类文化的成果；但它和过去一切文艺理論、思想有根本的不同，它是文艺学发展中的革命的变革，是随着負有解放全人类使命的无产阶級的登上历史舞台与代表无产阶級利益的馬克思主义哲学的建立而出現的。严格地說来，在历史唯物主义产生以前，沒有任何社会科学，也沒有任何眞正科学的文艺学。可是邱先生对这一些避而不談，他仅仅說到馬列主义文学理論和文学批評是文学理論和文学批評发展的最

高阶段，以后就不厌其煩地談論馬列主义文艺学和过去的文学理論批評有着如何如何的联系，就反复地强調必須接受过去的遺产，繼承优良的传統，才能丰富和发展馬列主义的文艺学。这就給人一个强烈的印象：仿佛馬列主义文艺学和过去的文学理論批評沒有質的区别，只有量的差异，过去的文学理論批評慢慢地积累，自然而然地就会孵化出馬列主义文艺学来；今后馬列主义文艺学要更加丰富和发展，就必須回头去好好地研究和吸收过去文学理論批評的成就。越是面向过去，古書讀得越多，文艺学就愈能前进，这是彻头彻尾的反历史主义的形而上学的观点。

我們認为：馬列主义文艺学当然还要繼續不断地丰富和发展，但是必須首先和主要是着眼于現在，取决于革命实践和整个馬列主义理論体系的发展，取决于总結社会主义文学发展的經驗和同資产阶級文艺思想斗爭的經驗。对于旧时代的文学理論批評，也要发掘其中有益的东西来为今天服务，不过这决不是主要的途径，因为过去的文艺理論批評有很大的社会历史根源的局限性和認識根源的局限性。它的阶級性和馬列主义截然不同；它里面有进步意义的成分的理論基础，只是古代朴素的初步的辯証法和唯物論，因而是破碎的，残缺的，不彻底的。邱先生对这些局限也几乎不談，好象是“家丑不可外揚”似的。

第二个問題：中国的馬列主义文艺学是否已經建立？邱先生的答复是否定的，他两次提到古典文学理論批評对“建立”我国馬列主义文艺学的“积极意义”。这同样是一个污蔑。一部現代中国文学史可以作証，远在“五四”时代，馬列主义文艺学就由中共領导人李大釗、瞿秋白、邓中夏等人介紹过来，后来一直发展着。魯迅和瞿秋白用自己的創作和文艺斗爭的业績，使它更加丰富、具体、中国化。毛主席《在延安文艺座談会上的講話》則总結了現代文学二十多年斗爭的經驗，加以提高发展，成为中国社会主义現实主义文艺理論的經典。面对着这許許多多的事实，怎么能侈談中国馬列主义文艺学沒有建立呢？

邱先生特别强調“民族特点”，可能他以为中国沒有建立“具有民族特点的文艺学”，是由于毛主席的《講話》等也沒有民族性，沒有接受过去的文学理論批評遺产。于是邱先生自告奋勇地要把“建立”的任务担当起来。他曾揚言，要下几十年功夫，建立起一門純粹中国式的文学理論。他以为馬列主义的一套，中国古代早就有了，只是名詞不同而已，因此他要用“赋”“比”“兴”“风骨”等等来代替“現实主义”，“典型”，“思想性”等等。这种反动的个人主义欲望是不能实現的，它的实質是用特殊的“民族形式”来否定馬列主义的普遍眞理，为反动阶級的文学理論的复辟和传播而斗爭。

(三)对古典文学理論批評頂礼膜拜一片頌声

毛主席教导我們对待古代文化遺产，必須“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”，“决不能无批判的兼收并蓄，必須将古代封建統治阶級的一切腐朽的东西和古代优秀的民間文化即多少带有民主性与革命性的东西区别开来”，又說尊重历史“不是頌古非今，不是贊揚任何封建的毒素。”（均見《新民主主义論》第15节）

邱先生完全违反了这一宝貴指示，他在《緒論》中根本不談“剔除糟粕”的問題，仿佛沒有糟粕存在一样，他虽然提“批判地吸收”，可是并无“批判”，而是一片頌声。《緒論》以举例的形式，如数家珍一般罗列了許多古代批評家“卓越的理論思想”。我們必須指出，在贊美歌中，邱先生唱出了修正主义及其他資产阶級文艺思想的噪音：

（1）混淆唯心主义与唯物主义：例如严羽皈依佛教，王国維师承了叔本华、尼采、康德的唯心論，邱先生說他們有現实主义（其哲学基础为唯物主义）的典型論和悲剧論，这岂不是欺人之談！如果一个批評家同时具有唯物主义和唯心主义思想，那也应看他分析具体文艺問題时以何者为主导思想，决不能将哲学上这两个党派混淆起来，采取調和折衷的态度。

（2）抹煞不同阶級文学观点的区别：《緒論》以为孔子“兴观群怨”的詩論“确定了文学的認識作用，教育作用，以及文学与政治关系的原則”，以为王安石的“所謂文者，礼教治政云尔……所謂辞者，犹器之有刻鏤繪画也。

要之以适用为本，以刻鏤繪画为之容而已……然容亦未可已也，勿先之，其可也"說明"政治思想为先，艺术性为末。艺术性是为思想性而存在的"，又以为王国維說的"詩人对宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外，入乎其內故能写之，出乎其外故能观之，入乎其內故有生气，出乎其外故有高致"，与馬列主义文艺学对理想和現实的关系的看法相同。如此妙論，不一而足，看来，好象所有文学理論的根本問題，如內容和形式，文学和政治，都早已解决，而抹煞了各个阶級有时借用同样的概念和提法，其实質根本不同。毛主席說"任何阶級社会中的任何阶級，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的"。王安石明明說"文"是为封建的"礼教治政"服务，这对我們有什么进步意义呢？

(3)用技巧来代替創作方法：周济說："非寄托不入，专寄托不出"，陈廷焯說："若远若近，可喻不可喻"，司空图說："近而不浮，远而不尽，然后可以論韵外之至矣"，梅尧臣說："必能状难显之景如在目前，含不尽之意見于言外，然后为至矣"，这些显然都是表現手法和技巧的問題，邱先生却說是"典型化性質的理論观点"。这就是用作家对形式的追求代替了作家的思想对反映現实的追求，認为技巧就是一切。

以上种种錯誤，不打算一一分析，这里只就邱先生对严羽《滄浪詩話》的闡述，来看他頌揚古人不过是为了宣

传自己的观点。严羽説:“詩者,吟咏性情者也(这是唯心主义的詩的定义——本文作者注)。盛唐諸人,惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求,故其妙处,透彻玲瓏,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,鏡中之象,言有尽而意无穷”,接着他又批評了宋詩議論和用典太多,“盖于一唱三叹之音有所歉焉”。很显然,严羽談的是如何用文学語言表达作者的思想感情,应該含蓄,有余韵之类的手法問题,而且談得有些故弄玄虛,有神秘主义色采。邱先生引了这一段后,却这样理解:“严羽正确地闡明了艺术形象的具体感性的美学特点,艺术形象不同于現实現象,但都是現实現象的反映,正如水中之月非实在的月,但却是实在的月通过水反映出来的月的映象,鏡中之象非实在事物的实体,但却是事物的实体通过鏡反映出来的实体的映象。所謂‘言有尽而意无穷’,就是要在有限的語言組織所体現的艺术形象中具有无穷的普遍的意义。这样的形象也就具备了典型的性質。”这样的解释会使严羽也大吃一惊的,他并沒有談“艺术形象反映現实”与“典型”啊!如果“水中之月”、“鏡中之象”勉强可以説是反映現实的比喻的話,那么“空中之音”、“相中之色”呢?声音在空間传播,彩色涂在人相上,成了“空”“相”不可分的部分,并无所謂誰反映誰。可見邱先生沒有讀懂原文,而在歪曲原文来发揮自己的“典型”論。旣然如此,我們就不必管严羽,专来看看邱先生“水中之月”“鏡中之象”,是如何“反

映現实”和具有什么“典型性質”。这不过是自然主义而已！“象照相似地反映生活”，这句非常熟悉的話，不正是責难自然主义者只是在細节上模仿生活，并不能概括具有本質意义的現象和人物么？“水中之月”、“鏡中之象”，与此何其相似！这不是号召作者象水和鏡一样，毫无目的、毫无感情地去反映那些偶然落在作者眼中的生活么？其結果只能是歪曲生活，宣传无思想性，崇拜直覚。这那里談得上什么典型。

綜上所述，《緒論》公开地誹謗了馬列主义文学批評的現状，用以偏概全和无中生有的手法抹煞成就，渲染缺点，向社会主义文学发动了进攻，又假“建立”和“发展”馬列主义文艺学之名，偷偷地在“繼承传統”和“民族特点”的幌子下把資产阶級的私貨販运进来，通过对馬列主义文艺学的改头換面、偷梁換柱，来否定和取消馬列主义在文学上的指导作用，并用无比美妙的贊揚把古典文学理論批評抬出来，取而代之，在文学上占領統治地位。

这种意图和策略非常恶毒，而且和右派分子的修正主义文学思想极其相似。《緒論》是在57年春天講授的，正当牛鬼蛇神大出籠之际，“不問政治”，不关心文坛情况的邱先生，从頑强的厚今薄古的資产阶級立場出发，力图实現反动的学术目的，使他敏感地在某些地方在客观上已經和右派的企图和活动接近和一致起来。

厚古薄今論者有一个維护自己观点的論点：研究古

代安稳，研究現代危险。这其实算不了什么理由，只是暴露了他們的軟弱而已。不根本改变立場，也就必然軟弱。研究古代是否安稳呢？邱先生治的是《中国文学批評史》，却仍然在理論上和政治上犯了錯誤，用古典文学理論——其中有許多封建毒素——来对抗馬列主义。这件事无情地駁斥了厚古薄今論，再次証明为誰服务的問題是根本問題，决定犯不犯錯誤的是立場观点，而不是研究对象。

附記：文中所談的《中国文学批評史：緒論》是去年在我們班講授的，今年黃先生不用它，另写了《导言》，与本文无关。特此声明，以免誤会。

关于古典文学研究与教学的一些問題

——与黄、陈等先生商榷

中山大学中三甲　黄伟宗

一

最近，黄先生在課堂上問我是否同意他这样一个看法："現在批評文学的人，往往先立下'現实性''人民性'一类的公式，然后从作品当中断章取义，来証实他的主张。这只能成为主观的一种意見，而不是合乎客观标准的批評。我們应該通过作者全部的作品，探究出他整个的面貌，主要的思想感情和独特的风格，然后得出一种結論来，才比較可靠。"（見《中国文学批評史講义》42頁）当时沒考虑好，現在較全面地談談我的意見，請黄先生及其他先生指正。

近年来，在古典文学的研究与教学中存在着两种偏向：一是用貼"标签"的方法，断章取义地套"人民性"；一是脫离內容，只談作品的风格和艺术技巧。在我們学校里，前者以右派分子詹安泰为代表；后者則以陈先生最

为突出。黄先生反对前者，是正确的，我同意；但又走上了后者的极端，我就不同意了。黄先生不了解乱贴“标签”的人，实际上并沒掌握人民性的精神实質，而是披着馬克思主义的外衣来販卖資产阶級的貨色。这是立場問題，不是方法問題。由于这些个别的、錯誤的偏向存在，而对文学批評的基本观点（包括其必要性与准确性）产生怀疑或反对，是錯誤的；从而提出的文学批評标准——反对必須“先立下”正确的基本观点，則为只談作品风格和艺术技巧，不談作品的現实性、人民性的偏向，提供了理論根据。

毛主席說：“中国长期封建社会中，創造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必須将古代封建統治阶級的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性的东西区别开来。……不是頌古非今，不是贊揚任何封建的毒素，对于人民群众和青年学生，主要地不是引导他們向后看，而是要引导他們向前看。”（《毛澤东选集》第二卷 679 頁）这是我們研究文学史、評价作家、分析作品的基本观点和根本目的。过去先生們并沒眞正掌握它，而是在实践中有意无意地与黄先生的理論相吻合。这就是上面所說的后一种偏向。

二

这种偏向，最突出、最严重的是站在資产阶級或封建沒落阶級的立場来評价作家和研究文学史。其具体表現就是首先从“思想感情”和“独特风格”出发。如陈先生是这样来評价曹操的：“他的詩首先值得領略的地方就是沉雄的气魄，壮闊的气象和眞实深厚的感情”。却沒有首先就思想內容加以正确的分析，从而区别其何者为精华，何者为糟粕。事实上曹詩值得我們重視的是那些“白骨露于野，千里无鷄鳴，生民百遺一，念之断人腸”《蒿里行》等深刻反映現实的东西，而不是“悲彼东山詩，悠悠使我哀”《苦寒行》等所謂“眞实深厚的感情”。陈先生这种仅从“感情”“风格”出发的观点，集中表現在对《短歌行》的分析上。他認为这首詩“不但描繪了眞实的內心，还充滿了积极的情調，是曹氏的代表作品。”事实上这首詩只不过是表現了一个新兴地主在历經乱离后的感伤与对其霸业的恋情。基調是悲哀頹废的。在曹詩中显然是次于《蒿里行》等現实性强烈的作品。乍看起来，陈先生竟認为“对酒当歌，人生几何”“何以解忧，惟有杜康”是“充滿了积极的情調”“表現了人生的滿足”，似乎难以理解。其实只要从他贊賞、陶醉的口吻与“誰不感到人生短促”的发揮，就会明白：陈先生与将近两千年前的曹操有着共通的

情緒，并站在同一立場去評价它，贊美它，这当然不是宣传了馬克思主义，而是宣传了沒落頹废的人生观。使一些同学在工作或爱情等問題上感到失意的时候，便对这些沒經消毒的东西产生强烈的共鳴，不是想自杀，就是想当和尙，影响很不好。陈先生研究曹詩，为什么会得出这样的結論来呢？主要是沒树立馬克思主义的立場、观点、方法，沒根本改变非无产阶級的思想感情，虽然全部作品都探索过了，也不可能得出較为正确的結論来。

研究文学史的目的是：了解古代“带有民主性和革命性”的优秀人民文化的发展情况，及其与“統治阶級一切腐朽的东西”的斗爭情况，即各个历史时期現实主义文学与反現实主义文学斗爭的情况，并在批判糟粕的同时吸收精华，从而“发展民族的新文化。”陈先生对这个目的是不明确的。因此：（一）評价每一作家几乎都是从“风格”出发，个个都予以肯定，几无批判之余地；（二）以“风格”作为文学批評的标准，陈先生特別推崇建安风骨，并以此来衡量正始文学的特点（說“正始作家的思想和风格有所不同”），最突出的是对两晋文学特征的分析，認为西晋文学是“采縟于正始，力柔于建安”，“上承曹（植）王（粲）之风华，下开齐、梁之穠丽”；东晋是“詩必柱下之旨归賦乃漆园之义疏。”鮮明表現了陈先生唯美主义的文学史观。虽然陈先生也曾打算探討“古典現实主义传統”，但却錯誤地将郭璞、潘岳等列入这个传統，其理由是：“这些

作家的思想不但不是頹废放誕，而且对現实吐出极大的拂郁不平，……只是表現形式有所不同，不能把某些詩篇武断为反映貴族地主沒落情緒的东西。"只要讀一下郭璞的游仙詩，潘岳的悼亡詩，我們不能不对这样的看法感到奇怪。这样来探討古典文学，不是沒有"先立下"观点的，只不过不是馬克思主义观点，而是資产阶級唯美主义的观点。

这种傾向，还表現在仅从形式与技巧出发来評价作家和作品。陈先生对鮑照詩的評价就是从"发唱惊挺，操調除急，雕藻淫艳，傾炫心魄"出发的。因此他認为鮑詩的成就只是："留意詩篇的起句"，"善于描繪奇异的景物"；"善用簡洁的句子来写复杂的人事"等而已。謝脁詩的特点也是在于"音調"，"琢句"。是不是这些作家的作品完全沒有人民性的东西呢？从作品来看吧。鮑照的《东武吟行》，通过一个少壮离家，曾建功勛的落难老兵的口，对不平的現实提出了控訴；《行路难》（"泻水置平地""对案不能食"二首）对中下层知識分子怀才不遇表示了不滿。謝脁的《贈西府同僚》《观朝雨》也在一定程度上表現了对現实的不滿情緒。陈先生为甚么不首先从这些方面来評价这两个作家呢？这种形式主义的傾向，还表現在对某一期的文学成就与影响的估价上。如認为"建安文学的成就，是变革了汉乐府，还建立了五七言詩，它的影响自然是长远的。"难道仅仅是如此嗎？陈

先生还認为“六朝委实是人才輩出，风会飚举，內容形式千变万化的时代，在文学发展史上又怎能不占重要一頁呢？”其实所謂“人才”，只不过是些“綺丽不足珍”(李白)的作家，而陈先生也只是从“諸家創造了各样詩歌新形式，还传播了各样艺术新方法”，来肯定他們在文学史上的地位的。黃海章先生对温庭筠的評价，也只是肯定他在詞史上“形成独特风格”的貢献，而对那些“玉烛香，紅蜡泪”的泪水与脂粉，則采取“昏昏欲睡”的态度，甚至还引用李商隐等人的詩詞来发揮。这样脫离政治內容、脫离阶級斗爭来評价作家和研究文学史，哪有一点学古为今的战斗气味呢？只能引导学生走向脫离現实、脫离政治的泥坑。这种傾向，曾风行一时，許多同学受到影响。我写的《試論李清照的詞》(見《中大学生科学研究》58年第1期)就有忽視思想內容，偏重艺术技巧的偏向。

三

在古典文学研究与教学中，仅論述作家具有人民性的作品，从而得出他在历史上地位的結論，还是不全面的；必須同时批判糟粕的部分。这才不致有只褒不貶的偏向。在肯定其人民性、現实性的时候，也还应指出其局限性，推崇过高是不实事求是的。陈先生对陶渊明的評价，虽然引用了魯迅的精辟見解，即：“除論客所佩服的

'悠然見南山'之外，还有'精卫衔微木，将以塡滄海，刑天舞干戚，猛志固常在'之类的金刚怒目式，在証明着他并非整天整夜的飘飘然。这'猛志固常在'和'悠然見南山'是一个人，倘非取舍，即非全人，再加抑揚，更离眞实。"(《且介亭杂文二集：題未定草》)而陈先生在論述中却是违背这个見解的。旣不首先肯定其"金刚怒目式"的一面，还特别"揚"其靜穆的一面，（仅解释"悠然見南山"的"見"字即花了个多課时）我認为陶渊明是有消极一面的。因为有着明显的历史和阶級的局限性。他歌頌田园生活过多而过美，揭露农村痛苦生活較少；而且在歌頌中带有相当浓厚的士大夫气息，（如："世与我而相违，复駕言兮焉求，悅亲戚之情話，乐琴書以消忧，农人告余以春及，将有事于西疇。……怀良辰以孤往，或植杖而耘耔；登东皐以舒嘯，临清流而赋詩。"《归去来辞》可見一个士大夫的劳动方式；而"平疇交远风，良苗亦怀新"，"农务各自归，閑暇輒相思，相思則披衣，言笑无厌时"的欢乐气息，掩盖了"躬亲未曾替，寒餒常糟糠。……御冬足大布，麄絺以应阳"的困苦与悲哀。这些正是局限性的表現。而陈先生却大力为陶渊明的局限性辯护："歌頌田园不好，难道歌頌宮庭好嗎？隐居穷餓不好，难道逢恶踞仕好嗎？"当然，我們并不否認陶潜隐居有一定的反抗意义，但贊誉这是"充滿了积极意义底有意識斗爭"，显然是过分的。試問：农民的起义与陶氏的隐居，我們在評价上应如何掌握

分寸？王先生在評价欧阳修时，不仅对欧文中反对农民起义的反动性質一笔带过，(只談这样一句："由于阶級和历史的限制，他在散文中也表現了相当浓厚的封建士大夫思想，尤其在部分奏議里表現他对农民起义軍的頑固对抗态度。)还認为他的《临江仙》("柳外輕雷池上雨")等明显写色情的詞，是"带有浓厚的浪漫主义色彩"，《朝中措》("平山栏干倚晴空")等明显消极頹废的东西，說成是有"豪情雄志"的小詞。这已經是在宣揚糟粕的东西了，怎能正确評价欧阳修呢？我对李清照詞的評价也是不确切的，不仅对她的愛情詞評价过高，(說是"垃圾堆中的宝珠")还說她的感伤詞有"一定的感人力量"。我想，这不仅是思想方法不全面的問題，而是思想感情有問題，不是与古人有共通之处，就是被死人拖住。由此可見，沒有眞正掌握正确的观点，虽然"通过全部作品"，也还是不能探究出"整个的面貌"来，得出的結論也是片面或錯誤的。

四

魯迅先生說："倘要論文，最好是顧及全篇，并且顧及作者的全人，以及他所处的社会状态，这才較为确凿。"(《且介亭杂文集：題未定草七》)而黃先生却認为："文章是作者情感思想的表現，……縱令作者的时代和現代有很远的距离，……只要批評家能留心研究，不难把他深奥

的意义揭露出来。"这种看法是抽掉了文学反映现实的根本原則来进行文学批評与文学史研究的。不从現实出发，就不能理解作品的社会意义，就不能正确評价其文学史价值；脱离作者感情的現实基础，尽管如何"留心研究"，也是无法将"深奥的意义"揭露出来的。在古典文学的研究与教学中就表現了这种傾向。陈先生的《魏晋南北朝文学史講义》就是从"第二章"开始的，即取消了《緒論》(或时代背景)一章；講述正始、西晋、南北朝文学之前，也缺少阶級斗爭情况的分析，只是一些思想面貌与文学风貌的叙述；虽在正始文学第一节里列举了一些史实，但都是些王位兴废与将帅征伐的記录，很难說是阶級斗爭的反映（只是統治集团內部的矛盾斗爭）。这样，他对作家的評价就不可能确切。如：評价謝灵运时，竟将其与柳宗元等同起来，(認为謝詩的秘密，"原来和柳宗元做游記一般，都是憤慨所积，"这个"憤慨"有甚么不同的政治內容呢？陈先生却忽略了)。这就是混淆了他們在不同历史时代的斗爭意义。其实，謝灵运所发泄的只不过是个人官場失宠的憤慨，毫无較重要的政治意义，怎能与柳宗元因代表新兴政治势力而被貶的积郁相提幷論？陈先生还認为謝灵远的山水詩，可以"培养爱国思想"，而忽視了这正是逃避現实的产物。从陈先生所选出的謝詩代表作《登江中孤屿》《登池上楼》等詩篇来看，所見者只是滿目金光和哀叹。仅因其写了一些景物，不管其思想傾向及其現

实基础如何，盲昧的贊美，是錯誤的。

"顧及作者全人"，就是要了解作家的生活道路、思想发展过程及社会关系等等。过去先生們是基本做到这点了的（当然还做得不够好），但又往往有偏重于煩瑣的考証。王起先生在講授关汉卿时，考証他的生卒年月，就花了好几个課时，結果仍是疑問。我們并不否認对关汉卿生卒时代的探討在元曲研究上的重要意义，但在教学上花这么多时間，有无必要呢？搬材料的做法与貫徹思想教育的原則，是否一致？陈先生在論述曹操的时候，大談他在临死前分东西的遺事，甚至还說："从这里去理解，也能見到曹操性格的一部分。"这样做，对作家評价、作品分析又有甚么意义？只不过是增添了課堂上的笑料而已。

所謂"顧及全篇"，不仅是从作家的全部作品出发，还要从每一篇作品的整个形象出发。支离破碎的逐句考証，是不可能得出正确的結論和达到应有的教学效果的。陈先生对曹操的《短歌行》，曹丕的《杂詩之二》（"西北有浮云"首（等作品的分析，就是如此；还将阮籍的《咏怀詩》，以四句为单位列出 20 条来，仅用四个字解释；又用同样的方法列了阮籍与陶潛的詩各 10 条来对照。王先生分析柳永的《望海潮》（"东南形胜"），只看到前面錦綉河山的描写，忽視了后面几句与前面所組成的有机形象，（"千騎拥高牙，乘醉听簫鼓，吟賞烟霞，异日图将好景，归去鳳池誇。"所表現的是一个典型封建士大夫的形象，这

是整个形象的有机部分，組成了一个歌舞升平的画面），这正是粉飾現实的假象，而不是眞正“反映了当时都市的繁华和人們在和平环境中的美好生活”。王先生对苏軾《念奴娇》的分析，也只是看到前面对祖国江山的描繪和英雄人物的贊頌，就肯定他“鼓舞了人們面向生活前进”，而忽視了后面的“人生如梦，一樽还酹江月。”的頹废东西。可見观点不正确，方法就不对，而結論也是“不可靠的”。

五

我們的科学研究工作，是应該在不断进步的基础上进行的；教学工作也应該紧密結合当前学术界最新的成就；特别是我們今天的研究、教学观点已与过去根本不同；我們并不完全否定过去的成就，还必須从中吸取正确的东西，但这是批判性的。陈先生的研究与教学，就脫离了今天的标准和要求，几乎是处处以《文心雕龙》《詩品》、及刘师培、黄节等資产阶級学者的看法为根据，而不是以毛澤东的文艺理論为根据。这样，产生上述傾向是必然的。同时陈先生的講义中又很少現代学者的見解，加上用难懂的語言写作，实在很难使人相信是今天社会主义大学中的講义。

毛主席說：接受文化遺产，“不是頌古非今”，“对人民

群众和青年学生，主要地不是引导他們向后看，而是引导他們往前看。”这个重要指示，在古典文学研究与教学中执行得很差。除上面所指出的傾向外，还有一种是对过去进步的东西过于贊頌的傾向。在一些先生們口中，过去的一些人民性、現实性、艺术性較强的东西，似乎比今天的东西还好。忽視了过去的社会与今天有天渊之别；不管古代作家如何进步，也还是沒有站在先进的无产阶級立場上。过去先生們太忽視了这一点，以致有厚古薄今、頌古非今的傾向。这就是不关心現实、脫离現实所造成的。也就是沒将立場根本改变过来，将思想感情轉变过来。以致对“汉家組練十万，列艦聳层楼”（辛弃疾：《水調歌头》）的盛概贊頌的同时，忘記了今天已有更伟大的飞机、軍艦的陣容；对“早知恁般么，悔当初，不把雕鞍鎖，向鷄窗只与，蠻牋象管，拘束教吟課。鎮相随，莫抛躲，針綫閑拈伴伊坐，和我，免使年少光阴虛过。”（柳永：《定风波》）大力贊賞其爱情眞摯与典型意义的同时，不了解今天还有这样的爱情关系：“情哥挑堤快如飞，妹挑担子紧紧追，就是飞进白云里，也要拚命赶上你！”（湖北麻城民歌）由于只与古人共生活，抒情話，而对今天新的人們不熟悉，缺乏感情，而又不坚决去了解和建立，以致在做人与做学問上都受到万道金光的迷惑，被死人拖住，前怕狼，后怕虎；上怕天，下怕地；就沒有劳动人民这样的英雄气魄：

天上没有玉皇，

地上没有龙王。

我就是玉皇，

我就是龙王。

喝令三山五嶺开道：

我来了！

——陕西安康民歌

1958年6月26日深夜写完

1958年7月9日深夜修改

附記： 本文所引用的材料未注明出处者，均引自：

黃先生：《中国文学批評史講义》（1958年度）

《唐五代文学史講义》（1957年度）

陈先生：《魏晋南北朝文学史講义》（1956年度）

王先生：《宋元文学史講义》（1957年度）

唐先生要把青年引导到哪里去？

——批判唐先生的《論詞之作法》和《宋詞講授提綱》

南京师范学院　馬和順

毛主席在1957年1月12日写給《詩刊》主編臧克家同志和其他編委同志的信中写道："这些东西（按：指主席自己写的旧体詩詞），我历来不願意正式发表，因为是旧体，怕謬种流传，遺誤青年。"他又說："旧詩（按：当然也包括詞在內）可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束縛思想，又不易学。"这眞是主席的甘苦之言，同时也是至理名言！

然而唐先生是在什么思想指导之下传授宋詞的呢？他要把青年引到哪里去呢？答案全在唐先生的《論詞之作法》和《宋詞講授提綱》中。茲依其順序披露如下。

唐先生在文章的开头說："不独散文与韵文有异，即韵文中之詩歌詞曲，亦各有特殊作风，了不相涉。"很明显，由于它們"各有其特殊作风"，就說它們是"了不相涉"，这是不正确的。因为广义地說，它們（曲中仅指散曲、小令而言）都是屬于詩的，在文学上它們也还是有共同点的，因而絕不是什么"了不相涉"的。其实，唐先生自己在后

文中所提到的“上通风骚”的話，也已經說明了这个問題。唐先生一开始，就从形式主义的观点出发，强調詞的特殊性，无視思想內容，給青年人套上了一付封建主义的枷鎖，把他們的思想束縛起来。这与毛主席的指示是背道而馳的。

接着，唐先生在分析詞之所以由自然質朴而发展到严密煩瑣的原因时，說是“此皆文人好奇务胜，不尊文体之故也。”这显然不是問題的本質所在。其根本原因該是这种民間文学，經过“文人雅士”雕琢而成了有閑阶級的消遣資料之后，不再为劳动大众所有了。这就說明，它的根本原因是由于阶級的变化，而不是什么“不尊文体之故也”。

但是，唐先生并沒有以宣揚这种形式主义的“唯文体論”为滿足，他还要启发和动員青年們去躬身实践呢！他要青年們去作“治詞名家”，而且要做到“屏絕他业，殫精竭虑于一途”，这就是說，要青年們脫离政治斗爭和生产实践，整天在家关起門来“讀詞、作詞、改詞”，以为这样就可以“各树标帜，各放异彩”了。于是，唐先生就大講其“作詞之要則”了。

唐先生說作詞之第一要則是“讀詞”。他用“唐人諺云：‘文选熟，秀才足’”和“杜詩云：‘讀書破万卷，下笔如有神’”来說明，只要把詞讀得熟了，就可以作出“各放异彩”的好詞来了。于是，唐先生就向同学們推荐各种詞的

选本和专集了。諸如张惠言《詞选》、周止庵《四家詞选》、成肇麐《唐五代詞选》、朱古微《宋詞三百首》等等，并且不加批判一味推崇地說"皆至精当"。且不說这些选本是否"皆至精当"，尙成問題，就以唐先生所指出的"文选熟，秀才足"的唯一作詞門径来說，也是十分錯誤的。它将把青年們引导到脫离政治斗爭和生产实践，閉門不問窗外事，一心只讀案上"詞"的歧途。而在第二要則"作詞"一节中，則更是玄妙了。在前一"要則"的形式主义的基础上，又加上了唯心主义。他迷信权威，不加批判地引用周止庵的話說："学詞先以用心为主，遇一事，見一物，即能沉思独往，冥然終日，出手自然不平。"好一个作詞妙訣，作詞要讀詞这是必要的，但不是唯一的，因为如果脫离政治斗爭和生产实践，詞讀得再多，"冥然"的日子再长，不要說是"冥然終日"就是"冥然終年"，也还是写不出好詞来的。就是唐先生所十分推崇的苏东坡和辛稼軒，也絕不是象唐先生所說的，是由于他們"能沉思独往，冥然終日"。事实恰恰相反，正是由于他們积极参加了当时的政治斗爭，才写出了許多豪壮之詞，而在詞坛上独树一帜的。郭老說得好：

"学习詩詞，自然須得在文字上鍛炼，古人說过'吟成一个字，拈断几茎鬚'，看来要做成一个优秀的詩人，似乎要把鬍子扯光的样子。但我相信，毛澤东同志不是那样苦心慘淡去做詩的人，他那么忙，哪兒有那么多的閑时間！然而他的

詩詞却做到了前无古人的地步，在这里就透露了一个秘訣：那就是在做詩之前要做人！古代的人也有人知道这一层，所謂‘士先气質(按：应是‘器識’)而后文艺’。詩詞文艺是言語文字的艺术，自然不能不經过一些技巧上的鍛炼，但不单純是技巧上的問題。古今中外的詩人多得很，究竟有好几位是特出的呢？凡是特出的，我們可以肯定地說，不仅是他的詩好，而且是他的人好，或者人比詩更好。”(《紅旗》第3期第5頁)

唐先生不是教导青年冲破那种束縛思想的旧形式，而是拉着他們把自己的思想束縛起来去屈从旧形式。說是：“若須依四声之調，必字字尽依四声。决不可畏守律之严，輒自放于律外。”这显然是与“內容决定形式”而不是用“形式去套內容”的原則相违背的。

唐先生的形式主义尤其表現在“詞的組織”部分中。在講字法时，說“詞中动詞最要”，“紅杏枝头春意鬧，着一鬧字，而境界全出。云破月来花弄影，着一弄字，而境界全出。”談到虛字时，又說“晏小山詞‘聚散眞容易’。一眞字亦見人生无常，懊恨之切”了。而对于“俗字”的看法則更說明了唐先生的思想感情。他說“詞忌俗，故俗字亦当深恶痛絕之。”但唐先生又說“少游、淸眞咸有之。是知一时风气使然。”而且，在唐先生所最最推崇的姜白石的詞中，不是也有“些兒閑事”的俗字么？那么为什么在一千多年以后的今天还要教青年人去“深恶痛絕”呢？而更重

要的是，这种观点违背了唐先生自己在《宋詞講授提綱》中的观点。就是說詞本是市民文学，后来才到了文人手里；既然这样，那为什么唐先生还要把从封建文人手中仅有幸免的所謂俗字加以“深恶痛絕”呢？难道还嫌雕琢得不够嗎？在《宋詞講授提綱》中，唐先生說，作为市民文学的詞的內容，“主要反映社会种种現实，不載道”。这是不正确的。即使作为市民文学，它也是有选择的，不可能也不应該反映社会种种現象。所謂道者，即思想內容也。当然，我們反对載封建之道。但是不管怎样，它不是載封建之道，就是載劳动人民之道。为艺术而艺术，是一种主张，也是一种道。

基于上述思想，唐先生在談到“代字”时便引用了《乐府指迷》的話：“用字不可太露，于是每用代字。”“說桃不可直說破桃，須用紅雨、刘郎等字。說柳不可直說破柳，須用章台、灞岸等字。”这就是說，凡是咏桃、柳的人，不問其身居何时，所处何境，居然人人都見刘郎，人人都在灞岸了。可見唐先生仍旧是因袭着封建传統，站在“文人雅士”的立場来作詞和欣賞詞的。

順便提一下，正是由于这种感情的支配，以至成了唐先生在《宋詞选讀》中的取舍标准。連宋祁的《木兰花》《玉楼春》一詞也收到《宋詞选讀》中去了：“……浮生长恨欢娱少，肯爱千金輕一笑？……”还記得唐先生在課堂上講解时曾感慨系之地咏叹什么：“人生一世欢乐是这么少

啊，岂肯舍不得金錢去玩乐呢？”可以想見，这种人生几何，及时行乐的頽废思想，对青年們的毒害是何等之深！

在講到“句法”一节中的“透过句”时，唐先生說：“透过一层立說，亦甚表心中哀伤之极也。”奇怪，为什么只能是表哀伤之极？此外，在談到詞之章法时，亦不无偏頗之处。諸如“惟以問語起，更表出內心之沉痛”，“景語含蓄，較情語尤有意味”，“上下不連”等等。

唐先生的封建正統思想，不仅表現了通篇都在宣揚形式主义，强調形式、艺术技巧，否定了思想內容。而且更突出地表現在对于“詞之作风”的論述上。在这个极关詞之生命力的問題上，唐先生完全搬用了封建的传統說法，說“詞之作风”是“雅、婉、厚、亮”，并且又“申释其旨：雅——淸新純正。婉——温柔纏綿。厚——沉郁頓挫，亮——名隽高华。”

在詳解“雅”的时候，唐先生又把“俗”咒罵了一頓：“故《蕙风詞話》，謂俗乃詞之賊也。”在詳介“婉”的时候，唐先生說：“詞則非婉不可”，“詞不婉則嫌率”。因此，少游“以婉为詞，則为一代正宗”了。唐先生对于这位“婉約之宗”的詞人的詞更是称頌备至：“其詞温柔纏綿，一往情深。旣非急管繁弦之音，又非哀絲豪竹之音。一种和平悠揚之音，讀之令人蕩气回腸”，甚至連“哀乐”都“不能自主”了。这“婉約”之力竟如此巨大！这且不說。那么对于“天縱豪放”的“苏、辛两家”，又将作何介释呢？唐先生

为了自圓其說，便把他們說成是“性情醇厚，百炼鋼，往往化为繞指柔”，于是他們的詞也就“亦尙婉”了。但郭老在談毛主席《蝶恋花》一詞的体会时說：“不用說这里絲毫也沒有旧式詞人的那种靡靡之音，而使苏东坡、辛弃疾的豪气也望尘却步。”（《紅旗》第3期第3—4頁）可見他也主张苏、辛是豪放的！

在談到“厚”的时候，唐先生又引用了“权威”的話說：“詞之大要：首曰雅，次曰厚。”并且还說“清眞詞，处处沉郁，处处頓挫。其所积也厚，故所成也旣重且大”，以至“无人堪敌”了。但是唐先生又說：“实則不独清眞，其他名家之作，无不皆然，”于是，最后就来了个“画龙点睛”，一切全归到本意上来了：“溫柔敦厚，詩詞固一本也。”这里唐先生虽然沒有明說还要“怨而不怒”，但是意思已經有了。作为文学样式之一的詞，一点战斗性也沒有了，更不必說阶級分析了。那么，这种詞作出来又有什么意义呢？

但是，唐先生却硬要青年們套上这条繩索，說这“雅、婉、厚、亮四种詞风，皆消息相通，相因相济。”因此，只要是“学者守之”，就可以“趋向自正矣”了。写到这里，我不能不問：唐先生要把青年人引导到哪里去？

希望唐先生打破对古人的迷信，打破对“权威”的迷信，同时也打破对自己的迷信，彻底检查并大胆革新自己的教学思想和教学內容！

1958年7月5日

記中文系"厚古薄今"与"厚今薄古"的一場大辯論

昆明师范学院　彭发兴

中文系厚古薄今的言論很多，主要的有这样一些：古典作品是經过时代考驗的，一千年后它們也还是要流传。你們說現代文学好，以后看看誰的生命长。你們說古典作品这也不行那也不行，这是废古的傾向，我为古人担忧。又說，古詩詞的意境是好，誰能說"楊柳岸晓风残月"不美呢？誰能說"枯藤老树昏鴉，小桥流水人家"不蒼凉呢？古代詩詞就是能喚起人們心灵深处的情思和經驗，引人遐想。見了云大的高楼，就想起"少年不識愁滋味，爱上层楼……。而今識尽愁滋味，欲說还休"。清早走过乡村，"人迹板桥霜"便油然呈現于脑际。可是这些詩辞的艺术魅力是多么强烈。古詩詞就是好，要不然为什么青年学生一讀就爱上它呢？有的人还拖出了屈原、李白杜甫、白居易这四門重炮作为証明。他們抓住古代詩歌的艺术成就不放，認为唐詩的艺术成就已經达到了頂点，以后的詩不足观。幷且說至今还沒有一篇传誦一时的新詩。你要是和他們比較古今詩歌的思想內容，他們便馬

上摆出鄙夷的面孔說，古詩中当然沒有党性，你們是过高要求，你們是反历史主义，你們的論据不能服人。或者就干脆說，时間是最公平的法官，不为时間所考驗过的作品，我是不敢輕易推崇的。他們也叫喊因現代文学能直接为社会主义建設服务，所以要多講現代文学，但現代文学毕竟艺术成就不高，所以我还是喜爱古典文学。好坏，是非，厚薄，反正糾纏不清，多講古代还是多講現代，請听安排。

厚古薄今的主要防綫是古代作品的艺术成就高，使人喜爱，因而厚有可言。会議針对这一点集中火力，展开論战。

在辯論中，大家一致指出所謂作品的艺术成就是不能脫离作品的思想內容而独立存在的。我們說一首詩的艺术成就高，就是指这首詩的艺术技巧完滿地表現了它的思想內容說的。也可以說成为这首詩的思想感情找到了它的最好的表現形式，得到了最充分的表現。因此，我們不能脫离作品的思想內容来空談艺术成就。当然，我們应当以历史主义的观点去評价古代作品，并且我們也还要認眞学习古代伟大作家的艺术經驗。但是总不应該抹煞作品的思想性，忽視作品在思想內容上的大是大非。无論古今的作品，我們都必須首先探究它的主題思想、精神情感是什么性質的，是进步的还是落后的，是鼓舞人向上的，还是消沉頹废的等等。如果連这根本的大是大非

都不能辨别，也就談不上什么文学教育和文学欣賞了。

以唐詩来說吧。它到底写了些什么題材，表現了些什么思想感情呢？主要的恐怕是这样一些：人生短促，及时行乐，吊古伤今，田园山水，风花雪月，别緒恋情，功名憤懣，以及求仙、隐居、醇酒妇人、梦、战乱等等。其中有些理想，有些豪語，但多是些发抒个人性情的作品，大部分均带有浓重的感伤气息。除此之外，有些清醒的接近人民的作家，他們也注意到人民大众的生活，而且反映了人民的生活和願望，写出了統治阶級的罪恶，这就是所謂"文章合为时而著，歌詩合为事而作"的作品，这是中国古詩中最值得宝貴的，但数量不多。而且这一部分值得宝貴的遺产恰巧不是厚古薄今的人眞正喜爱的东西。現代的社会主义現实主义的詩歌，它的題材和思想感情就完全不同了。新詩写的是工农兵的生活和斗爭，写的是劳动人民的伟大創造和乐观豪迈的精神面貌，鼓舞人民去为最美好的未来热情地战斗。这样的新文学，和旧文学比起来，前者就象春潮怒吼，而后者不过是蚊子哼哼。

有些人不顧到实际的历史事实，强調唐詩流传得如何广泛，膾炙人口；他們也忘却了現实情况，硬要說現在还沒有一篇传誦一时的新詩。封建社会的統治思想之一就是厚古薄今，文人們把几首詩詞顚来倒去吟誦推敲，背誦如流倒是有的，但广大人民却不懂得的。你能說古詩詞是多么深入人心嗎？新詩眞是望尘莫及嗎？

新詩的发展历史虽然短，成就却是巨大的。在抗日战爭时期，解放战爭时期，抗美援朝斗爭中和社会主义革命时期，出現了許許多多优秀作品，为各个时期的政治服务起了很好的作用。传誦一时的詩作不是沒有，而是很多，其中有許多是民歌。毛主席的《长征詩》《沁园春》，王老九的《歌頌毛主席》，以及《东方紅》《王貴与李香香》不是传誦一时嗎？田間、未央、郭小川的一些詩，志願軍的許多快板，陝北和其他地方的許多民歌以及长篇叙事詩《阿詩瑪》不都是传誦过全国嗎？我們怎么能够把唐詩捧得那样高，把新詩踩得这样低呢？新詩和民歌中有許多豪語，真正表达了我們覚醒了的伟大民族的思想精神。象"使高山低头，叫河水讓路""老虎背上打得滚，半天云里捉得鷹"，"山硬硬不过决心，山高高不过脚心，要使九百一十三个山头，一个个向人民低头"，就是真实具体地反映了劳动人民向地球开战的伟大气魄，比起左思的"振衣千仞崗，濯足万里流"如何呢？哪一种思想感情值得爱，哪一种气概真算得雄健呢？有見識的人自然不言而喻。

这样富丰多采，振动人心的新詩歌不去爱它，不去厚它，而要恋恋不忘情于唐詩宋詞的人們，倒底是什么心眼作怪呢？在辯論中我們也談到了这个問題。一些先生說他們是以"为艺术而艺术"的观点去看作品。对于一首詩，他們注意的是哪几句对仗工稳？哪几个字用得美妙？他們举李商隐的"玉璽不緣归日角，錦帆应是到天涯"；"管

乐有才原不忝，关张无命复何如”等句来作說明，說是这些詩句对仗得如何工整巧妙，超凡入圣，因此就陶醉在里边了。經过爭辯，很多人指出所謂“为艺术而艺术”是不存在的，这是避重就輕的幌子。一个人喜好某几句詩，主要是因为这几句詩所表达的思想感情与他的一致，当吟誦詩句的时候，也就发泄了他的思想感情，所謂借古人的作品浇自己的块垒，他爱的是詩的感情，何尝是爱詩的表現形式。所謂“管乐有才原不忝，关张无命复何如”正是那位爱好者的思想感情的写照。因为他感到怀才不遇，又疾病纏綿，这两句詩正表达了他这种牢騷。任何文学作品，首先抓住讀者心灵的总是它的思想內容。为什么对文学厚古薄今，也就是因为古代作品里那些“惆悵晓风残月”“他生未卜此生休”的情思能感动他；而新詩里气壮山河的人民的英雄气概对他不感兴趣的緣故。这就是問題的实質所在。

所以說，厚古薄今与厚今薄古是两条路綫的斗爭，是你的心傾向于社会主义还是傾向于封建社会或資本主义社会的斗爭，是爱不爱社会主义的問題。这是立場观点上的大是大非，要变厚古薄今为厚今薄古，必須来一个立場思想上的大革命。因之，厚古薄今問題的辯論首先要解决的是立場問題，是一个深刻的思想改造运动。思想立場轉变了，你对文学艺术的态度也就会根本改变。毛主席在《湖南农民运动考查报告》里說：“你若是一个确定

了革命观点的人，而且是跑到乡村里去看过一遍的，你必定觉到一种从来未有的痛快。”这句話是对农民运动說的。用它来說明对文学作品的态度也是极中肯的。如果你是一个确定了革命观点的人，而且关心政治时事，当你看到那么多反映人民英雄气概的詩歌，你必定会感到一种从来未有的痛快，大加贊賞，而对于那些个人感伤的作品，一定把它远远的唾弃。

說到艺术技巧，它只是表达作品思想內容的手段和形式，如果思想內容根本要不得，則艺术技巧越高，作品起的副作用就越大，我們何必不辯是非津津乐道地去談古代詩歌的艺术技巧呢？当然我們是主张艺术技巧与思想內容都好，二者高度統一。新詩民歌何尝沒有艺术技巧很高明的呢？“东方紅，太阳升，中国出了个毛澤东”，这用的是传統的“兴”的写法，韵律节奏又是多么的美妙。“雨后天青太阳紅，好容易盼来了个毛澤东”，“大雁高飞半天云，毛主席領导咱們大翻身。……”这是多么深切形象的描写。旧詩不押韵就不象詩，而新詩不押韵，也讓人感到詩意蓊茏；旧詩的形式束縛人們的思想，內容不容易写得开展，而新詩則舒卷自如，情感奔放。到底那一种表現方法是更进步的呢？人們都喜欢說古詩意境深，味道厚，新詩渙散，平淡无余味。这也是以旧观点看問題。古詩多是写的乡愁，閨怨等小情意。新詩写的是劳动人民的伟大斗爭，反映的范围寬广，眞有革命观点感情的人倒

是会觉得新詩意味更深长些。田間的那首《坚壁詩》:“狗强盜,你要問我么:‘枪,弹藥,埋在哪兒?’来,我告訴你:‘枪,弹藥,統統埋在我的心里’”。我們說意味就很深长。因为它表达了千千万万边区人民在日本强盜疯狂扫蕩下的坚强意志和斗爭精神,一讀到它,就激发起仇恨敌人、消灭敌人的意志。这比起唐詩“近乡情更怯,不敢問来人”的意义普遍得多了,內蘊深沉得多了。所以說,无論怎么說,你喜爱什么,推崇什么,归根結底还是个立場观点和思想感情的問題。

为什么要不厚新詩而要强調唐詩艺术成就高呢?把那些哀怨,頽废,傲岸,經不得风雨的情感摆出来,借东风燃一把火燒毀吧!我們要与在私有制基础上产生的一切旧观点、旧习慣实行最彻底的决裂。讓豪迈、乐观、坚强、能够移山倒海的气概来充实我們的心胸吧!

在文学教学中我們应該厚什么？薄什么？

昆明师院　舒　璐

这个問題，是在中文系厚古薄今大辯論中提了出来的。

我認为文学作品創作成就的高下，不是决定厚薄的标准与尺度。換句話說，就是創作成就高的，我們不一定就要厚它，不够高的，不一定可以薄它。文学是为政治服务的，所以决定厚薄的唯一标准，应該是我們今天社会主义建設的需要。換句話說，就是那一些文学作品，能够直接为社会主义建設服务，我們就应該厚它；那一些文学作品，不能直接而只能間接地为社会主义建設服务，我們就可以薄它。至于不能为社会主义建設服务的坏作品，不論是古代的和現代的，那就談不上厚与薄的問題，而是应該揚弃它。

从这么一个观点出发，肯定的說，社会主义現实主义的現代中国文学作品，能直接为社会主义建設服务。而有人民性的中国古典文学作品，只能間接地为社会主义建設服务。所以我們要厚現代文学作品，而可以薄古典

文学作品。

但我們这么說，并不意味着現代文学作品在創作成就上，就完全超过古典文学作品。如現阶段的詩歌，还不能象小說戏剧那样超过了前人。举例来說，小說《三里湾》戏剧《明朗的天》发表后，立即得到全国讀者的贊揚，但我們还举不出一篇传誦一时的新詩。拿詩人来說，如田間、臧克家、袁水拍等，还沒有超过唐代詩人李白、杜甫、白居易。但我們这么說，也不意味着就应該厚李白、杜甫、白居易，而可以薄田間、臧克家、袁水拍。相反的，我們在进行文学教学时，还是要多講現代詩人的作品，而少講古代詩人的作品。

所以文学作品为社会主义建設服务的直接間接是一回事，而它們在創作上艺术成就的高下又是一回事。（所謂艺术成就，指的是思想性与艺术性的高度結合，不是形式主义地单指艺术性說。）在中文系开展厚古薄今大辯論中，有些同志要把两者捏做一把談，想得出这样的結論：因为一切現代优秀的文学作品能直接为社会主义建設服务，所以它們在創作成就上也必然超过一切古代优秀的文学作品。如現代詩歌已超过唐詩，电影《柳堡的故事》就比《西厢記》好。这样的結論，事实上是不能說服人的。

最后得申明一点，我說現代詩歌在艺术成就上还不能超越古典詩歌，（具体的說就是还不能超越唐詩。）这只

是就現阶段来説，不是説新詩的創作情况永远就不能超过唐詩。从中国文学发展的历史来看，唐詩在初期还是不成熟的。上官仪、宋之問、沈佺期这些初唐詩人的作品，也不能超过前代的曹植、陶潛、鮑照。将近一百年光景，直到李白、杜甫、白居易，这些杰出的詩人相繼出現于詩坛，才造成了詩国的高潮。新詩只有三十多年的历史，創作上还不够成熟，高度的思想性还不能用完美的艺术形式表达出来，讀后使人有不足之感。但不足之感并不就是对新詩的菲薄。新詩的成长历史虽短，但創作上的进步是惊人的。我們只要拿《詩刊》上发表的詩篇和五四时期的作品相比較，就可看出新詩在短期內取得的成績。解放了的工农有无穷尽的創造力，我們伟大的时代給新詩提供了嶄新的丰富多彩的題材，肯定地説，不久的将来，一定会有比李白、杜甫更伟大的人民詩人出現。

（原載《昆明师范学院院刊》第161期）

舒先生輕視現代文学作品不是偶然的

昆明师院中三　陈治聪

我們讀了舒老师写的《在文学教学中我們应該厚什么?薄什么?》一文之后，很多同学都不大同意舒老师的說法。不是舒老师的結論不对头，是文中的內容和情緒有毛病。老师在"厚今薄古"的前提下，不肯定新文学的光輝成就，不正視文坛上"百花齐放"和大跃进的现实，不揭示无比寬广的未来，却弯弯轉轉的把現代文学拖出来出一下丑，出一下洋相才甘心。

老师这种輕視文学作品思想性的傾向，决不是偶然的，举老师上学期給我班講授的《子夜吳歌研究》为例加以說明。

《子夜吳歌研究》共18頁。考証"歌，咏也"，"咏，长言也"，《子夜吳歌》的歌字写作"謠"更恰当些，用去两頁的篇幅；談"《子夜歌》不仅是不带音乐的徒歌，而且是男女对答情歌"和产生的环境，占去两頁；考証作者时代四頁，講"双关譜"四頁，剩下的篇幅統統用来談《子夜吳歌》对后世的影响(大部分談形式上的影响)。

究竟怎样認識当时的阶級矛盾呢？怎样看出人民的痛苦呢？怎样認識当时商业面貌和初期商人的心理呢？怎样認識劳动人民的劳动和眞摯的爱情呢？老师在論文里只字不提，如果实在要仔細寻找对于思想內容評价的字句，也只能找到这样难得的几句："輕蒨秀丽""芳香悱惻""細膩纏綿""綺思柔語"——《子夜吳歌》的进步性和現实性就只有这点嗎？就算这是最珍貴的吧，而对这些"风云气短，兒女情长"的东西，除了备加歌頌外，是否需要批判一下？

在老师的心目中，只有考証，形式上的小巧，追求形式的上天入地的引証以及"芳香悱惻"等一类的东西才是圣典，其余的都是歪道邪門，所以在情感上自然不把毛主席提为第一的政治标准放在眼里了，以致于讀了舒先生的文章后，总覚得"厚今薄古"的結論下得勉强得很，一眼就看出言不由衷。

再看舒先生死死抱着不放的文学艺术成就是指的什么呢？舒先生在研究《子夜吳歌》的艺术成就时，不首先肯定民間創作的現实主义精神，不肯定民間文学的一些特色，从人民口語中提炼出来的語言以及短小精悍的形式，却在"双关譜"上大做文章。舒老师的标題是这样：《子夜吳歌的表現手法——双关譜》，好象《子夜吳歌》当中最有价值的就是这点，周揚同志指出，新的內容要求新的形式，好的旧形式可以借用，但旧时代好的形式不一定

是新时代的好形式，那么舒老师把"双关譜"贊揚一番后，是否可以再談一談"双关譜"在新时代的用处呢？从这里可以看到，既然老师心目中的艺术技巧是那样的一些东西，那么从情感上忽視現代文学的艺术成就也就是很自然的了。

但，对現代文学的爱与不爱，厚与薄，实質上是对社会主义爱不爱的問題，作为老师，更关系着把同学引导向什么方向的問題，我們需要又紅又专，需要兴无灭資，而厚古薄今只能成为前进的絆脚石。我們热切的希望舒老师，大胆的对非无产阶級的东西开刀，轉变自己的立場、观点、阶級情感，从而100%的从思想上接受新的世界观，热爱为工农兵服务的文艺方向，舒老师如果不抱残守缺，今后一定更受同学們的热爱，尊敬。

我也来談談文学作品創作成就的高下問題

昆明师院中四　谷沃民

舒璐先生的文章有一个观点很迷惑青年同学，这就是他認为古代的文学作品在創作成就上是高过于現代的文学作品的。应該給予这种錯誤的文艺观点以严正的批判，否則将俘虏一批青年，使他們不敢勇敢地摆脫“厚古薄今”而立“厚今薄古”。

为什么舒璐先生的观点是錯誤的？

我們先来談談創作成就的高下的批評标准問題。毛主席早就告訴过我們，文学批評的标准，首先是政治标准，其次才是艺术标准，眞正伟大的作品則是政治性和艺术性的有机結合。我們很难想象，思想有局限性的作品，在創作成就上会是很高的，甚至超越过了社会主义現实主义的作品。舒璐先生說，李白、杜甫、白居易在創作成就上超过了田間、臧克家、袁水拍，又說唐詩超过了現代詩歌。我們姑且不去举那很多众人皆知的文学現象，就在文艺理論上，舒璐先生也是站不住脚的。我們要問舒璐先生：你所談的創作成就的标准和尺度，包括不包括政

治标准呢？如果答复是肯定的，那你的所謂李白、杜甫、白居易在創作成就上超过了田間、臧克家、袁水拍就不能成立，在論点上就是自相矛盾。如果答复是否定的，那么，舒璐先生的文艺观点就是道道地地的“为艺术而艺术”的資产阶級观点，就是拒政治于文艺大門之外。

我們完全承認，中国或外国在社会主义实現主义出現以前，出現过許多伟大的詩人和小說家，他們在反映他們那个时代的生活上，在表現他們那个时代的思想內容上，其艺术成就是很高的，甚至可以称为史詩般的巨著。但是我們不能不看到由于作家受时代思想的限制，他們的作品往往有这样或那样的缺点，甚至反动的因素。这不仅表現在一般古代作家的身上，甚至在最伟大的作家的身上也很难避免，如俄国的列夫、托尔斯泰。同时，我們也完全承認，社会主义的文学还是比較年青的文学，我們的文艺在表現我們伟大时代的思想內容上，无論深度和广度，都不及古代那些伟大的作家在表現他們那个时代的精神上来得那样完美。但我們怎么就能說，古代作品的創作成就是高的而現代作品的創作成就是低的呢？在这里是两个不同性質的問題。現代作品（正确的說应該是社会主义現实主义作品）比之于古代的作品，它“是历史上前所未有的一种新型的文学。过去任何时代的文学都不能和它相比。历来的文学作品中很少把工人、农民的劳动和斗爭当作作品的主題。……这是不公平的。

社会主义文学已根本上改变了这个不合理的現象。为劳动人民服务，是社会主义文学的根本方針。它以无限的热情肯定和歌頌了工人阶級的伟大斗爭。它描写了建立在社会主义基础上的人与人之間的新的关系、新的道德和风习，描写了那些逐步摆脫了旧社会影响的新的人物、新的性格以及他們对旧事物、旧思想的斗爭。从来沒有一种文学能够象社会主义文学那样有力地肯定生活、肯定現实，那样坚定地相信人类、相信未来、相信人民的无穷的創造力。“从来沒有一种文学在思想上和情感上能够象今天的文学这样彻底地解放，有这样乐观的精神，雄伟的气魄，远大的理想。”（周揚語）舒璐先生硬要把二种性質不同的文学的問題和它們发展的历史成长过程混为一談，（以后代替了前者）而且得出极端錯誤的結論，認为現代作品創作成就不及古代作品。这无論在理論上和事实上都是荒誕的和无根据的。这就只能在同学中造成思想混乱，使他們久久地徘徊于“厚古薄今”的歧途上。

怎样厚？怎样薄？

——对舒璐先生《在文学教学中我們应該厚什么？薄什么？》一文的意見

昆明师院　元　斗

院刊第161期上，舒璐先生写有一篇文章，题目是：《在文学教学中我們应該厚什么？薄什么？》在这篇文章中，舒先生針对着厚古薄今所爭論的一些問題，談出了自己的見解，有些見解，还令人信服，但有些見解，却是我所不敢苟同的。作为一个学生，可能有認識片面的地方，但本着寻求眞理、求取知識的精神，我想提出几点不一定妥当的意見，听請舒先生和同学們的指教。

舒先生說，中国現阶段的小說和戏剧已超越了前人，举例說来，小說《三里湾》戏剧《明朗的天》发表后，立即得到了全国讀者的贊揚，显然，这种得到讀者贊揚，而就超越了前人的說法，是很有点言不由衷的。舒先生沒有說明它們那些地方超越了前人，只說是因为“得到全国讀者的贊揚”就超越了前人，那么，类似超越前人的作品，岂止現阶段，早在二、三十年以前就有了。不实事求是地从作品的思想上和艺术上来肯定一个作品的眞正成就，而只

是单从一个得到讀者的贊揚就認为超越了前人，我認为这不过是表現先生对“厚古薄今”的一种无可奈何的情感罢了。

舒先生又說，中国現阶段的詩歌还不能超越前人，因为，“我們还举不出一篇传誦一时的新詩”。这里如果是指某些詩篇，通过朗誦、传閱，人人称好，那这样的詩篇在新詩里也是有的。人們一提起郭沫若的詩，就会举出他的《女神》。提到田間，就知道他是个鼓手，他的街头詩在过去和現在都是处处风聞的。袁水拍的《馬凡陀的山歌》，这些例子还可以举，因为篇幅有限，不再多列。舒先生为什么这样輕視新詩，而膜拜于古詩呢？原因之一，就是舒先生的心已近乎古化。听說他的爱好是越古越好，那当然对于越新的东西就越不喜欢了。

舒先生的講稿中，听說开宗明义第一段就指責过去教文学的人，只注重主題思想的分析，而不注重艺术技巧的講解。如果眞是全不注重后者，那当然不对，但是过分地注意后者，而把主題思想放在次位，那就违背了馬列主义的文艺观点。在这篇文章中，舒先生就因为陶醉于艺术技巧而貶低了新詩。他說：“現代詩歌在艺术成就上还不能超越古典詩歌，（具体地說就是还不能超越唐詩。）”所以現代詩人田間、臧克家、袁水拍等，就沒有越过唐代詩人李白、杜甫、白居易。对于艺术成就，舒先生对唐詩是贊不絕口的，而对于思想上的局限性，舒先生却避而不

談，請問用心安在？

应該肯定，現代作品，无論小說、戏剧、詩歌，在思想性上已是远远地超越了古典作品。从毛主席《在延安文艺座談会上的講話》发表以来，对于在这方面的收获已是相当显著的。对于作品的評价，我們应該严守毛主席提出的政治标准第一的原則，对于古典作品的分析，应該是有历史的眼光，然而舒璐先生在这篇文章中两者都缺乏。

总起来說，我認为舒先生的这篇文章，流露出一种对古典作品的无限热爱，依依不舍，而对現代作品的极其冷淡的情感。虽然，在文中他也說了一些对現代作品的贊同，但是，总有点言不表心。如他說，現代作品能直接为社会主义服务，古典作品却不能，“所以我們要厚現代文学作品，而可以薄古典文学作品。”这句話中，“可以”二字用得非常微妙，他对舒先生那种“花落去”的心情，就仿佛是一个很好的形容詞。舒先生在中文系科的教师当中，是“厚古薄今”的最突出的代表者之一，如果还想带着一种今不如古的心情，去树立“厚今薄古”的紅旗，那恐怕是徒劳无益的。

厚李白还是薄田間？

昆明师院　李永順

讀了舒璐先生《在文学教学中我們应該厚什么？薄什么？》一文后，引起了我思想上很大的反感。我似乎覚得在这篇短文里不是在主张“薄古厚今”，而相反地是在宣揚“厚古薄今”。因此，我虽然是一个門外汉和学生，也大有“当仁不讓”的必要了。

在舒先生看来：一篇文章成就的高下，是不能作为决定厚薄标准与尺度的。而决定薄厚的尺度是在于它能否为社会主义建設服务：能直接服务的就应該厚，只能間接服务的当然只能薄……。乍看起来，这很有道理啊，因为其中心目的是在为“社会主义建設服务”嘛！但是只要人們愿意細心地思考一下的話，便可知道舒先生写这篇短文的实質不在于此。舒先生用了占全文三分之二的文字闡述了他的看法。在他看来：“……我們这么說，并不意味着現代文学作品完全超过了古典文学作品”，接着他还将封建时代的詩人李白、杜甫等与我們社会主义时代的詩人田間、臧克家、袁水拍等比較了一下之后，进一步得出了他的“現阶段的詩歌，还不能……超过前人”，“現代

举不出一篇传誦一时的新詩"的結論。在这个結論里，人們可以清楚地看到舒先生要說明的是什么?依我看来，他仍然是在公开的为"厚古"作辯护。因为在舒先生看来，我們时代的新詩，不論是田間的也好，臧克家的也好，都还沒有达到"詩境"，都沒有达到"詩国高潮"，当然也就更比不上李白、杜甫、白居易的詩"美"了。这样一来，我們就可以由一般心理現象得出一个規律：越是美的东西，人們就越爱它。按照这个心理現象所得出的規律，人們当然只有"厚"李白而"薄"田間了。既然舒先生是"厚"李白而"薄"田間的人，在教書时怎能"还是要多講現代詩人的作品，而少講古代詩人的作品"呢?!这不是在否認田間的詩能直接为社会主义建設服务而承認李白的詩能"直接为社会主义服务"嗎? 但我們要問：李白的"床前明月光，疑是地上霜；举头望明月，低头思故乡。"或"美人卷珠簾，深坐顰蛾眉；但見泪痕湿，不知心恨誰?"究竟能直接为社会主义服务在什么地方? 或比田間的"我們栽下这棵树，給沙漠戴上宝石，——不，宝石它会腐朽，綠的树永远翠綠"(《星星》传单詩第一号)更能直接为社会主义服务在什么地方!?

舒先生为什么会这样看問題呢?說穿了也很簡单，因为在舒先生看来，封建社会的文化比社会主义社会的文化要高些，因而贊揚前者比贊揚后者也必然要更热心些。这是显而易見的。不然我們伟大时代里成千上万的"愚

公"、"精卫"所高唱的"要山河听我使喚，大地再不敢偷懶"，"与天爭水，向地要粮。"（晋宁民歌）的英雄贊歌怎么会听不見和不認为是"传誦一时"呢？"

舒先生，你如果眞是相信"不久的将来，一定会有比李白、杜甫更伟大的人民詩人出現"的話，那你就应該更要"重視現在"！

舒先生的情趣是什么？

昆明师院　李　清

一、舒先生說“唐宋以后，詩的时代已經过去，后来詩的成就就赶不上唐詩、宋詞”。怪不得今天大家反对厚古薄今的时候，舒璐先生还要一口咬定現在的詩就沒有唐詩好。

二、舒璐先生搬出唐代詩人杜甫、李白、白居易来压現代的詩人田間、臧克家、袁水拍等，实际上舒先生并不十分欣賞李白、杜甫、白居易，而是欣賞晚唐形式主义的詩人李义山。李义山的詩中反映当时人民疾苦的很少，舒先生也不欣賞，而是去欣賞李义山描写神秘爱情的作品，晦涩难解的作品。对宋詞，舒先生的观点与正統派文人的观点一致，認为周邦彥是集大成者，是艺术技巧最高超的詞人，这可見舒先生与古代浪漫的文人才子感情一致。

三、舒先生講专題报告《詩的講解与咏誦》，特別請艺术科刘林碧唱姜夔的《揚州慢》，刘林碧唱完后，舒先生深受感动，以愴凉腔調說：“眞好，眞有味啊！”后来还用鋼絲录音，拿在課堂上放，另外又在同学中間提倡唱詩唱詞，通过咏誦把旧詩詞的情感浸透在同学心灵中。

四、舒先生的四講专題报告：第一講《子夜吳歌研究》，講的內容其中有低級庸俗的爱情作品，第二講《民間文学研究》，忽略了民間文学的人民性、战斗性，第三講《詩的講解与咏誦》，引导同学沉溺在不健康的詩詞中，第四講《古籍的版本目录》，更是教同学如何去讀古書，吹嘘宋版書籍，专門厚古薄今，这样的講法，是吸取古代作品中的极积因素为社会主义服务，还是叫古代的殭尸来拖住現代青年人的后腿？

五、舒先生很贊賞俞平伯，說俞平伯对《紅楼梦》很熟悉，在批判俞平伯的《紅楼梦》前，說俞平伯用原書材料立論，尽是本証。又贊美俞平伯欣賞詞有独到見解，甚至說俞平伯不会唱昆曲，后因夫人会唱，自己才学习，于是妇唱夫随。这也可見舒先生的情趣。

兰州大学中文系教学中的“厚古薄今”

兰州大学　胡复旦

中文系教学工作的領导思想，存在着严重的厚古薄今。而絕大部分的教研組、教师、甚至很多学生中，这种思想也占了支配地位。这样，整个教学不能不陷于“厚古薄今”的泥沼中去。

首先，在課程安排上，文学史教学中古典文学占6/7，而現代文学只占1/7。不但如此，給高年級同学增开的选修課也全部是《楚辞》、《唐宋传奇》、《西厢記》等古代的东西，現代文学連一門选修課也沒有。因此，实际上，古典文学与現代文学在課程安排上的比例竟是9：1。这个比例，远远超过了很多兄弟学校中文系古今文学的比例（一般是5：1）。但是，即使拿分量已經少得可怜的現代文学史来看，也只講到“左联时期”为止。至于“抗日战爭”以后，特别是“延安文艺座談会”以后中国社会主义的新文学，根本不提。因此，現代文学的教学，实际上也是厚古薄今的。

外国文学同样如此，《俄罗斯、苏联文学》这門課，实际上只講旧俄文学，而苏联文学只講一个高尔基就算完

事。西欧文学过去几年更是专講希腊、罗馬，連“文艺复兴”都不講，更不要說当代的进步文学了。民間文学同样如此。当我們在仔細研究了中文系的文学教学情况以后，不禁要問：反映我們伟大时代的，为社会主义革命服务的、为工农兵服务的文学，也就是超过了历史上所有文学的社会主义現实主义文学，在我們中文系整个文学教学中的比重究竟占多少呢？回答是几乎等于零！这是令人痛心的，然而却是无情的事实。

其次，来看看毕业論文的題目吧：57年毕业班的論文題目共出了三十三个，其中只有五个題目涉及現代文学。这五个題目中，除毛主席的《講話》和鲁迅的小說两題外，其余三个是完全屬于理論性的。在教师的“厚古”思想影响下，同学們选择題目也都是“惟古是崇”。写現代文学的論文，被認为是沒有出息、不学无术的人干的。而且在研究过程中，又更进一步的拜倒古人的脚下，作了古人的俘虏。

中二戴彥士同学在揭发时，对此曾作了个簡单的对比：

> 一、教师配备：中文系共三十多位教授、講师，搞現代文学的只有两个助教。一位是去年才調来的，另一位听說身在“今”心仍恋“古”，古今30:2；
>
> 二、时間分配：入学至毕业共十个学期，現代文学只在最后一年講一学期，講到哪里算哪里，古今10:1；

三、学术研究：几年来做的几次学术报告，题目又古又洋，《白居易論》、《牡丹亭》、《长恨歌主題討論》、《論古典作家的世界观与創作方法矛盾問題》、《希腊悲剧的概念》……有关今的題目只有一个不成熟的《艾青詩作批判》，古(洋)与今是5(?):1；

四、选修課程：《楚辞》、《古文选讀》、《唐宋传奇》、《桃花扇》、《西厢記》、《稼軒詞》等等，有关今的是〇；

五、論文題目：去年毕业論文有二十多个，其中只有一个是今的。《論阮籍》、《論稼軒詞》、《鮑照研究》、《論宋江》、《論李煜的詞》、《詩品研究》、《关于桃花扇》、《詞的产生及形成》……等等，古今25:1(去掉理論性的題目和語言学題目)。

我不会多說理論，提出上面的材料，請同志們評評：我們系是"厚今薄古"还是"厚古薄今"？

这张題目为《一个簡单的比例数》的大字报，虽然个別問題与事实略有出入，但基本上是指出了問題的严重性的。

然而，問題的严重性絕不止于此。我們說，假如多講了一些古典文学，但运用的观点正确，眞正做到取其精华弃其糟粕，以古为今用，那还情有可原。但是，事实却与此相反，絕大多数教师对古典文学采取了全盘肯定，崇拜得五体投地的态度，对古典作品无原則的吹嘘捧場。根据他們的評价，不仅是前无古人，簡直是后无来者。例如，对李煜的詞就完全肯定，竟認为这位荒淫誤国的末代

皇帝的作品，充滿了人民性和人道主义精神。詞中的“复仇的火焰”是中华民族的优良传統。另一位教授在科学报告上宣讀的論文《白居易論》中有这么一段：

> 楊貴妃的形象特征，不只是在于她那天生丽質的、仙花一般的、娇艳欲滴的美貌，和那种含情凝睇的神韵、苗条的身段与姿影，而且在于她的那种中国妇女风的，对于爱情的忠貞不移、和伟大的自我牺牲、以及她那被認为美人必然是傾国傾城的、为中国传統的历史风尙的观点所誤解的命运的悲剧。在这里我們看見的是一个无辜的中国妇女，为了李氏王朝而流血牺牲。

同学們在大字报中指出，这篇論文不仅語法不通，不仅充滿了露骨的資产阶級的色情頹废，而且美化古人达到极其荒唐的地步。把楊貴妃称作牺牲者，說是“中国妇女风”的代表人物，簡直是对中国妇女的侮辱。在楊貴妃这样一个荒淫的貴族王妃身上，我們哪里嗅得到絲毫中国妇女“勤劳”“勇敢”“朴素”等传統的美德呢？

厚古薄今的根源，不只是腐朽的資产阶級观点，而且还包含着极其落后的封建意識。这一点在講授魏晋南北朝的文学时表現得最为露骨。講授这一段文学史的教师，用陈腐的消极避世、隐逸山林的老、庄哲学，来腐蝕青年。例如講到“对酒当歌，人生几何”时，竟以手作杯比起喝酒的样子。講到“采菊东籬下，悠然見南山”时，便背起手来，昂首远眺。当他讀到“舟搖搖以輕颺，风飘飄而吹

衣"，"登东皋以舒嘯，临清流而賦詩"等詩句时，索性在講台上手舞足蹈起来，笑哈哈地叫道："多快活呀！多快活呀！"对陶渊明之以雲、菊、松自喻，左思之以"澗底松"和"山上苗"自喻，佩服得五体投地，説这是不同凡俗。于是，陶渊明、左思等人的消极避世、隐逸山林的頹废思想，以及独善其身、自命清高、远离人民的处世哲学，在課堂上被当作伟大、崇高的正面东西来宣揚了。

学术观点永远是和政治立場联系在一起的。这位教师出身于沒落的地主家庭，生活上一貫以清高、曠达标榜自己。对解放后各項政治运动，一向采取消极逃避的态度。而且，在中文系一直以有才学而被压抑自居。那末，借講台而来发泄自己不健康的情感，也就不足为怪了。但因此而影响到同学們一天天的脫离現实，甚至有个别的堕落为右派、白旗，这是非常痛心的。

有些"厚古薄今"的先生們，常常标榜他們是"不薄今人厚古人"，装着一付很公平的样子。但是，事实証明这是謊言。旣"厚古"便不能不"薄今"。大字报中揭发的事实証明，正是这些把古人捧到天上去的先生，利用一切机会，大肆攻击現代的，特别是社会主义的文学。例如：有个教授，在講台上公然誣蔑説"現在的作家称得上的沒有几个，当前的作品又臭又长，要咬紧牙关才能讀得下，不値得一看"，更无耻的謾駡："人民文学只能擦屁股"。这位先生不但对現代文学如此之切齿痛恨，而对新社会也

十分仇視。另一位副教授，則攻击得更为具体全面了，当他提到《在延安文艺座談会上的講話》以后的作家时，便十分輕蔑地說："什么刘白羽，什么李季、赵树理、柯仲平、王亚平……等等"，而且毫无根据地咬定李季的《王貴与李香香》是从民歌里偷来的。說刘白羽根本沒有写过小說，只是写了一句"同志們！冲呀！"但是对古典文学，却不惜安上"空前絕后"、"曠古未有"、"动人"、"迷人"、"伟大"等聳人听聞的形容詞。

多数教师，虽然沒有如此明目张胆的攻击現代文学，但是对当代文学漠不关心，不放在眼里，却是普遍現象。例如一位担任系內領导工作的教授，只是在住医院时才讀了一下《暴风驟雨》。应該是最密切結合現实的馬列主义文艺理論課，举起例子来也都是希腊、罗馬，再不然是《紅楼梦》，至于現代作品，举来举去只是一本《三千里江山》聊作点綴。事实上，很多搞古典文学的教师，对現代文学完全处于无知状态。于是，在学生中流行着这么一种荒謬的論調："理論越今越好，作品越古越好"。

其实，在課堂上，理論又何尝被認为"越今越好"呢？以仅有的一門《文艺学引論》来說，介紹中国文学理論发展时，主要力量都花在談陆机、刘勰等人身上，而毛主席的《在延安文艺座談会上的講話》只講了几条筋，十分干癟。

中文系領导和教师有如此严重的"厚古薄今"傾向，

对社会主义造成的損失是无法估計的；对青年学生造成的危害不能不令人痛心。作为受害者，他們提出了严厉的質問：

在这次交心运动中，不少同学沉痛地回忆了自己进入大学以后思想感情上的变化，这就是他們对蒸蒸日上的社会主义現实感到兴趣索然；对于无产阶級政治斗爭日漸厌恶；对于丰富多采的社会活动，認为无味透頂，是傻瓜和庸碌之輩才去干的；对于当代的文学作品覚得思想平庸、艺术低劣，而对于描写重大政治事件和工农兵生活斗爭的作品，就更格格不入或者干脆斥之为公式化、概念化而不屑一顧……但是，他們的兴趣和热情到哪里去了呢？这就是到了古典文学的浩瀚之海，到了故紙堆的煩瑣之圈，到了教条主义的机械背誦的泥坑，到了陶渊明式的田园生活的向往中或到了資产阶級生活方式里，……

于是，在中文系出現了令人吃惊的事实……和奇怪的論調：

中文系的右派分子数量最多，“質量”最高；

中文系在反右前从教师到同学所公認的学业优秀者，都是今日之右派；

現代文学易，古典文学难，要把今学好，古典須領先；……

讓我們深思一下造成这些現象的原因何在，我們回答是：教学中的厚古薄今，教学中的理論脫离实际，教学中的資产阶級观点的充斥和馬列主义观点的貧乏和其它等等。

——《原因何在？》

这张大字报不仅是对厚古薄今的分析批判，而且是对此感受得最深的受害者的控訴。它所提出的問題是何等触目惊心！何等引人深思！教学改革，这是一場严重的阶級斗爭，难道还不明显嗎？然而，中文系教学中的資产阶級路綫，远远不止上面这些。

在某些教师的教学中，普遍存在以繁瑣考証代替对文学作品的思想性、艺术性的馬克思主义分析。例如，某教授在講《离騷》中"乱曰"的"乱"字时，列举聞一多、郭沫若等各家的考証竟講了四节課，結果除了証明"乱"即"辞"字外，根本不能对理解这篇作品有更大的用处。这位教师并对同学說，只要他們一个小时看懂两个字，就算不坏了。这种观点，实質上是胡适的"整理国故"，宣传"发明一字的古义与发現一顆恒星都是一大功績"的資产阶級实用主义的翻版。有的先生在講古典文学时，多談作家生平，大考証其那年做什么官，少講作品，繁瑣之至。某教授則把王国維所謂求"大事业"、求"大学問"的境界，視为至宝，宣揚为学术而学术的观点。这样，引导同学在綫装書里鑽来鑽去，有的同学甚至也以为抓住片言只語，就算大学問，为一个字而沾沾自喜，被引进了"整理国故"、脱离政治的歧途。至于在講台上散布低級下流的黃色趣味，指桑罵槐的攻击領导，以及抱残守缺、备課不足等形形色色的怪現象，就不一一列举了！

談談《唐代文学》講稿中几个带根本性的問題

华中师范学院中文系进修生　羊春秋

謝先生編的《唐代文学》講稿，內容是比較丰富的，态度也是比較認真的，这是我們应該肯定的一面。但也必須指出，其中有不少的地方，是和我們的时代精神、社会要求背道而馳的。現在讓我把几个带根本性的問題提出来談談。

一　要死人为活人服务，还是叫活人跟着死人跑？

“吸收民主性的精华，揚弃封建性的糟粕”，是我們研究和講授古典文学必須遵循的准繩。但講稿中却沒有貫彻这种原則精神，不恰当地选授了許多消极頹废的作品。非但沒給以应有的批判；反而以无比的同情和欣賞的笔調，把那些不健康的思想感情向青年一代尽情的灌輸。如在評介王勃《滕王閣詩》时，便情不自禁地贊叹着：“使我們讀后，便感到无限的惆悵！”接着又說了一大堆“現在景物依旧，人事全非，从前佩玉鳴鸞的歌舞者沒有了，那位滕王（帝子）也看不見了，只有檻外的江水，在日夜不断地

流着”。然后慨乎其言之地总結一句說:“少年詩人弔古伤怀,自不胜其惆悵之慨!”(P.17)我們不禁要問:那些剝削人民、压迫人民的帝子死了,佩玉鳴鸞的人沒有了,王勃要为这种“景物依旧、人事全非”的現象惆悵和伤怀一番,原是很自然的。奇怪的是生活在社会主义时代的我們,为什么也要感到无限的惆悵呢?

又如講稿中在講述到王維的退隐生活时,也是以十分欣慕的笔触来加以渲染的。他說王維写給裴迪的那封描繪退隐生活的信,“意境是多么高远,文字是多么精炼!簡直是一幅山水杰作!神韵悠然,讀了不覚神清气爽,自然生出一种飘然独往的兴致!”(P.39)还說他的《田园乐》和《积雨輞川作》等詩歌,“富于山林和田园风趣,令人玩味无穷,为之神往”!(P.40)試問所“自然”产生出来的是一种什么样的感情?这种感情,又将引导我們“神往”或“独往”到什么地方去呢?

在我們看来,上述那些詩歌的意境,并不是那么“高远”,因为那种感情,和我們“要高山低头、叫河水讓路”的时代精神,相差何止十万八千里!然而編者却要我們的青年同学为那些死去的帝子們唱輓歌,要我們的青年同学跟着他“飘然独往”到王維的“輞川別墅”中去,这不是要活人为死人服务,要活人的思想跟着死人跑嗎?

二 是政治挂帅，还是艺术至上？

毛主席告訴我們，評定作品的好坏，有两个重要的标准，那就是政治标准和艺术标准。但編者在評介一个作家和作品时，往往丢掉了前者，而把后者强調到不应有的地位。并且經常以极大的兴趣，引用《艺苑巵言》、《詩鏡总論》、《丹鉛总录》、《昭昧詹言》、《唐音癸籤》等十几种古籍的評語，作为評介古典詩歌的金科玉律。就拿初唐几个作家的評語来看，我們就嗅不到一点政治标准的气味来。如：

王　勃　意境高远，气势豪放，
　　　　詞情英迈，音調凄惋。
楊　炯　深厚雅丽，自然明快。
卢照邻　流利高迈，华丽鮮明，
　　　　音調婉媚。
駱宾王　音調雄深，气魄悲壮，
　　　　波瀾壮闊，滔滔洪迈。
宋之問　沉亮凄惋，深靜幽适，
　　　　音韻婉埘，屬对精密。
沈佺期　淸丽高华，丰神独步，
　　　　吞吐含芳，安詳适度。
杜审言　深厚淸新，神情圓暢，
　　　　华藻整栗，气度高逸。

陈子昂　古奥幽远，蒼涼悲壮，

律中有古，洗尽鉛华。

从上面这些評語里，我們可以清楚地看出編者評价作家和作品的标准是什么了。正因为他单純的从艺术标准出发，去評价古典詩歌，而忽略了更为重要的政治标准，就必然会对古典作家和作品，采取一律肯定的态度，連宋之問的卑鄙无耻，杜审言的狂妄自大，王維的消极頹废，崔颢的歧視女性，也都在"艺术至上"的前提下，被編者毫无例外地肯定下来了。

問題的严重性不仅表現在对这些作家和作品，該批判的沒有批判，該否定的沒有否定；而且在于編者对于艺术本身的看法，存在着严重的是古非今的观点。講稿中不止是沒有或很少引用那些企图用馬列主义的文艺观点去探索古典作品的論文，就連現代人的語言都不願意用了，好象現代人的論点都是卑之无甚高論，現代人的語言也不足以表达自己的思想感情似的。于是編者就只好沿用那些拘限于四字一句、一字一义的陈詞滥調了。其結果只能把一个作家的艺术风格，用几句公式化、概念化的話評价一下，使人讀了以后，只能在脑子里留下一堆古色古香的詞彙，而对于一个作家的独特风格，則仍然停留在可解与不可解之間，可知与不可知之际。这种可以意会而不可以言传的艺术論者，我以为也是我們古典文学領域中的"玄学鬼"！

三　是培养人民教师？还是留恋“天才教育”？

講稿中經常以极大的兴趣，談到这个青年詩人如何如何，那个少年作家怎样怎样，对于那些“古之青年”所享有的那种盛名，所特有的那种才华，表示无限的尊敬与欣慕。言下之意，大有“今不如昔”之感！

請看編者在講稿中，对那些“天才”是如何的贊美和歌頌吧：

王　勃	幼极聪明，六岁便能作文。九岁得顏师古的《汉書注》，作《指瑕》以摘其失。十四岁归南昌，作了有名的《滕王閣序》。
卢照邻	年十余便博学而能文了，他讀过十二車書，并且略能記忆。
楊　炯	幼极聪慧，博学能文。年十一，举神童，待制宏文館。
王　維	二十一岁的时候，就考取了进士。
李　白	五岁誦六甲，十岁观百家，十五观奇書，作賦凌相如。
杜　甫	十四、五时，就和当代的著名文人唱和起来了，所謂“往年十四五，出游翰墨場”，就是說的这件事。
白居易	生来聪慧，还在几个月的襁褓中，就能認識“之无”两字。十六岁就为名士顧况，叹为奇才。
元　稹	九岁善屬文。青年时，登“才識兼茂、明于体用”科，

列第一。

够了，用不着再数下去了！它巳經很淸楚地在青年同学面前，透露出来这样一个消息：那就是凡是杰出的詩人，必然具有非凡的"天才"。

我們并不否認"天才"的存在，也不完全反对給同学們介紹一些"艺林掌故"，包括詩人兒童时代的奇才异能在內。問題是要在介紹这些东西的同时，必須强調詩人刻苦学习的一面，强調詩人受益于良师益友的一面，强調詩人深入生活实际和社会实际的一面。否則，就会使那些自命为"天才"的同学，变得夜郎自大，急于成名，到处找寻可以发表自己作品的园地，到处寻找可以援引自己成名的人物。不幸（？）碰了壁，就产生一种"国其莫我知兮"的埋怨情緒，說怪話，发牢騷，好象眞的有誰在那里"屈杀英才"似的。而那些認为自己只有"中庸之資"的人，則又覚得旣然是"中人以下，不可以語上"，那么，就是焚膏繼晷，錐股悬梁，也不能攀登文学的峰頂，又何必"自苦乃尔"呢？这样，"天才教育"的思想，就在教师的潜移默化下，在我們未来的人民教师思想深处，种下了一棵无形的但是有害的种子。

四 旣是煩瑣的考証，也是教学上的自由主义

謝老师經常是这样說，在治学的方法上，过分地强調

通大义，就容易流于空疏；过分地强调考証，就容易流于煩瑣。可惜的是謝老师在編写講义时，并沒有坚持这种治学的原則。謝老师在許多地方掉在煩瑣的深坑里而不能自拔。例如謝老师在談到絕句的起源时，就不憚其煩地引用了《詩藪》《曲律》《艺概》等十三种古籍，四千字左右的巨大篇幅，来批判截取律詩的一个部分而成絕句之說(P.9—11)。在講到李白的《蜀道难》时，也不厌其煩地用了一千多字，首先介紹了范攄、沈括、胡震亨和肖士贇的四种不同意見；接着又引証了胡震亨的《唐音癸籤》、顧炎武的《日知录》和赵翼的《甌北詩話》，来說明这首詩并不是諷刺唐明皇或西川节度使严武的。(P.71—72)更奇怪的是謝老师花了不少的篇幅，引証孟棨的《本事詩征异》，封演的《見聞記》，朱国楨的《涌潼小品》以及宋之問与駱宾王互相酬和的三首詩歌，来考証駱宾王在徐敬业失敗以后，是否到了灵隐寺去做和尙。这和俞平伯考証大观园的位置与席次，有何本質的区別呢？

講稿中“烧野火、走野馬”的搞法，也是数見不鮮的。如在講到李白《上李邕》那首詩时，也用了不少的篇幅，来說明詩人喜欢以“大鹏”自比，接着把笔鋒一轉，馬上大談其“庄子的識見高妙，性情滑稽”，喜欢“以謬悠之說，荒唐之言，无端厓之詞”，来“暴露黑暗，歌頌自由，否定一切束縛人的社会制度”。(P.86—87)且不說这样来評价庄子是否恰当，而在談李白詩歌的时候，忽然半路杀出李逵，来

一个这样大的插曲，实在也是不必要的。这种縱笔所之，随心所欲的自由主义作风，在講稿中眞是触目皆是，不胜枚举。如講到王維的詩歌时，忽然引用《新唐書：文苑传》，大談其张九龄“是一个賢相，也是一个詩人”；(P.33—34) 講到《梦游天姥吟》时，就引証了《南史》和《宋書》的《謝灵运传》，大談其謝灵运如何喜欢山水，恣意遨游。(P.73—74) 这种以考証为能事，以文章为游戏的搞法，我認为从教学态度上来看，应該說已經犯了严重的自由主义；在治学的方法上来看，应該說已經走上了煩瑣的考証道路，而这，又都是我們今天在火炼教学中所应該彻底烧掉的。

死人唱，活人和

——随手摘自謝教授的《唐宋文学講义》

华中师院中三　吴柏森

謝老师講义中厚古薄今的現象严重，仅随手举出以下例証。

王勃唱　“閣中帝子今何在？檻外长江空自流。”

老师和　“使我們讀后感到无限的惆悵。”

王維唱　“春草明年綠，王孙归不归？”

老师和　“讀来一样令人腸断。”

孟浩然唱　“永怀愁不寐，松月夜窗虛。”

老师和　“意境深远，讀来令人神往。”

李白唱　“昔在长安醉花柳，五侯七貴同杯酒。”

老师和　“他一时总算是揚眉吐气的。”

杜牧唱　“落魄江湖載酒行，楚腰纖細掌中輕。”“娉娉裊裊十三余，豆蔻梢头二月初。”

老师和　“……可以看出浪漫詩人特有的豪情。”“……表現着他对于一般歌女的感情是相当眞摯温厚的。”

李商隐唱　“隔座送鈎春酒暖，分曹射覆蜡灯紅。”

"春蚕到死絲方尽,蜡炬成灰泪始干。"

老师和 "……乃是詩人的眞摯感情和着血泪写成的……","讀来是非常动人的。"

………………

死人唱,老师和;老师唱,学生和;学生唱,学生的学生和;……則如之何?

石老师在先秦文学教学中的“四多四少”

华中师院中二　叶正逸

从講义到講課，石老师在先秦文学教学中的資产阶級观点立場及方法，体現得最突出的問題，就是“四多四少”現象的严重存在。現在分述如下：

第一，艺术性多，思想性少。

首先，从文学史上說：《詩經》部份，象第三章《詩經底思想性和艺术性》講义里，全文共三頁另十四行，分析《詩經》思想性的，只用了六行，其余篇幅則全談艺术性。而且在这仅有六行中，又只是些“《詩經》与特定的历史时代相結合，广闊而又深刻地反映了社会現实，接触了社会的本質。……形象地表現了人民大众底思想感情”的抽象条文。至于其中“特定的历史时代”是怎样的？“《詩經》与特定的历史时代相結合”又是怎样結合的？“广闊而又深刻地”反映了社会的那些現实？接触了那些“社会的本質”？表現了人民大众那些“思想感情”？却再也找不出具有說服力的分析。散文部份，《尙書》《春秋》《左传》以至先秦諸子，它們的思想性仅在簡单的內容介紹中略有

所述，但都缺乏論述的鮮明性。而其艺术性的闡述，那就截然不同了。諸如《尚書》《春秋》《左传》到先秦諸子的記事方法、文章特色、艺术成就等，均是重点編写，专条細論。《楚辞》部份，除屈原本人思想作了一定介紹外，至于《离騷》《九歌》《九章》《天問》《招魂》等，除《离騷》有內容介紹，《招魂》有 1/4 之頁談到“反映的現实”外，也再难找到其他論說思想性的地方。相反的，艺术性上則都有較詳尽的叙述，特别象《离騷》《招魂》，不仅专門写了艺术性的大段，而且連結构句式也另辟了专条編講。其次，从作品上說：分析阶級矛盾、战爭苦难之类的作品，数量不到十分之二。而且講授时，也多是草草收兵，并未作过重点講授。但是講到作品的艺术性时，則是津津乐道。象《谷风》与《氓》这样的作品，石老师是特别喜爱的。除了課堂正文講授細致外，还有《氓》的討論与小結，就是講到以后的文章时，也还念念不忘的时而提及。可以看出石老师是只喜欢爱情之类的作品，而且他喜爱的程度，竟达到了惊人歪曲的地步，那就是把《郑风：将仲子》《齐风：鷄鳴》說成“表現了男女眞摯的爱恋”，具有“反封建礼教”的政治意义。又如《楚辞》中《湘君》《湘夫人》，我們說屈原是通过写恋歌来抒发自己的政治理想，希望获得君王信任。可是石老师又大談特談的說湘君、湘夫人如何的忧郁思恋着对方，文章写得如何如何的美妙。在这里，重艺术性輕思想性的观点，表現得够鮮明了。

第二，思想性中褒多貶少。

不論文学史或作品的提示，能象在《詩經》中《碩鼠》有过“虽然这理想是朦朧的模糊的”評語；分析《氓》中女子受騙后，說“士也罔极，二三其德”时，指出过：“女子認为所有的‘士’都‘罔极’，从而都不相信而憎恨起来，这是生活經驗太少，認識不清这是社会制度所造成的”話；或者象講散文中引用述刘少奇同志的《人的阶級性》一文去对孟子的“性善說”、荀子的“性恶說”进行批判；……但是从質量与数量上看，实在是太粗浅而又鳳毛麟角了。相反的，褒的方面，則处处認为揭露反映都是深刻的。如說《詩經》是“对剝削劳役的反抗，对不合理制度的咒詛，对統治阶級底罪恶的揭露，和对劳动的热爱，对和平生活的热爱，对家庭的爱恋，对眞摯爱情的歌頌，对自由和幸福的向往，对英雄人物的崇敬，对美好事物的贊美，对理想的追求”，“充分”（？）“反映了古代人民的精神面貌”等等。就这样給《詩經》下了一个全面肯定的評价。并且还大力贊揚《載芟》是“形象地表現了劳动人民热爱劳动的高貴品質和乐观的精神”是“贊美人底劳动”的詩篇。而其中“侯彊侯以”的“以”字，用意如何呢？老师也承認这是雇佣劳动，可是就不去探索它的实質了。我們說：在奴隶社会里，当雇佣劳动的人能够“热爱”奴隶主所役使的劳动，表現出“乐观精神”，可說是发臭的謬論。而且把奴隶主的詩歌当作劳动者贊美劳动的詩歌，也明显的是在

顚倒黑白。在散文方面尤其褒得过火的，是孔、孟二人。石老师差不多是以圣人誉之的。評《論語》时：談“仁”，則十分贊賞是“爱”是“恕”，是“約束自己和克制自己”。同时又帮孔子的腔，大分其“大人”“小人”，按“行仁”标准来加以衡量划分；談“礼”，却屬意于諸侯乱用天子仪礼，大夫乱用諸侯仪礼上，很为这“尊卑有别，上下不紊”而鳴不平；談“教学思想”，宣揚的是孔子的管教管导、因材施教、循序漸进等。評《孟子》时，談“性善”，重其“是非之心，人皆有之”，因而贊賞他的“存”“养”主张；談“王政”，重其“制民之产”，“行仁政”。再象下流色情的《齐风：鷄鳴》，硬說成是“表現男女眞摯的爱恋”，是“反抗封建礼教”的。由此可見，褒是大大地多于貶，甚至只褒不貶，更錯誤的是应貶的不貶，反而大大地褒起来了。在这里，石老师站在什么立場上教学，不是很明显了嗎！

第三，作品过多文学史过少。

无疑的，作品是应該多于文学史的，但有一定的限度。当我們揭开先秦文学講义来看，史的份量还不到全部講义的1/3。如《詩經》：象时代背景上，講到生产中出現了鉄（这是大事），但鉄的使用情况就沒有了；經济面貌上，講得不具体，講手工业、商业、农业的情况，只有一些象“因为生产工具改进，农业、手工业得到发展”的极其抽象的句子，連最主要的通都大邑的名称也未編上；社会政治上，周的社会組織、政权体制、赋税徭役等也略而不見；

社会动蕩的局面，連画面輪廓也淸不出，至若阶級斗爭、人民生活在水深火热里，礼教、剝削如何吃人，这都一概从略了。至于《詩經》由产生到成长到发展到頂峰的过程，劳动人民如何喜爱它？糟粕表現在哪里？对后世影响如何深广？均看不出明显的綫索。又如散文部份：阶級矛盾仅把《墨子：辞过》、《孟子：梁惠王上、下》、《荀子：王制》中的几句話簡单一摆，就一了百了万事大吉了。由此可見，文学史部份不論从数量質量說，都是貧乏的。但就作品部份說，情况就大不同了，不仅全部講义中作品有七十六篇之多，而且特别突出的是講授中从来就是以作品为重点的，所以授予学生全面的系統的文学史知識，那只是一个附带問題而已。因此，一个学期占了3/4的时間是在串講作品，自我陶醉于枯燥无味的释詞解句里。至于分析工作，星星点点，非常不够。象这样，又怎能符合党对我們的培养要求呢？不禁令人失望得很。

第四，作品串講多分析少。

这个問題在講义編写上，表現得更明显。作品的分析文章，仅只《离騷》附了方主任的《离騷的分析》一文，此外就只有作品的头上有时写着一小段提示的文字（不是全部都有）。在課堂講授中，除了《詩經》的《谷风》、《氓》，散文的《殽之战》，《楚辞》的《离騷》有过分析外，其余的都是在大意介紹中約略地述及了一下而已。其中更値得注意的是：（1）爱恋类的說得多，阶級斗爭类的說得

少。（2）思想性是附带的，而艺术性是主要的。（3）不是按文艺理論标准来系統分析，只是一时談人物，一时談結构，一时談語言特色。而且还特别声明过："不可能每篇作品分析，不可能全照文艺理論标准分析，因为文艺理論自己在解放后才接触到，学得差"。从而他就这样地零碎片断的来分析。与此相反，作品串講則成了主要教学形式。一則大扫文字障碍，如"峥嵘""鏗鏘"讀什么音，都要考考学生。二則大搞一字一句的考証，象講《庄子》的《逍遥游》，对"逍遥"二字的出处，都指出始于《郑风：侯人》；"果"作"飽"解，"是自庄子始"；今說"望洋兴叹"就是出自《秋水》的"望洋向若而叹"。正这样，每一篇作品总是串講完了，全文教学任务也就随之結束了。在这里，这种教学方法，不正是彻头彻尾的資产阶級繁瑣考証及封建地主阶級儒家章句学的典型反映嗎！

从上述先秦文学教学中的"四多四少"来看，石老师教給我們的，一句話是零碎的知識，是資产阶級的观点与治学方法。象这样是不可能培养出社会主义文学教学的师資来的。我們認为"四多四少"現象的产生，不是偶然的。原因是：

（1）本身严重地存在着封建地主阶級的儒家思想及資产阶級的治学观点。由于观点立場不是无产阶級的，所以講授中就会本能的用剝削阶級的立場、观点、方法来教学。当談到阶級斗爭的作品，評价到封建統治阶級人

物时，思想感情上便会自然的拐不过弯来。因此，老师談孔子、孟子就不能不頌揚他，談黃巢就不能不說成是流寇，对歌功頌德、粉飾升平及男女私合的詩歌，就不能不說成贊美劳动，紀念英雄。就在封建地主阶級及資产阶級立場去評价剝削阶級的人物与作品，得出錯誤的結論，这是十分自然的事情。

（2）未認眞进行思想改造，对于馬列主义理論及其文艺理論沒有認眞学习过，教学脫离了实际，因而也就不可能按国家今天的要求来培养社会主义的师資。

王老师講授中国古典文学的情趣是什么？

华中师院　陈鉄生

王敎授在担任文学敎学的时間里，沒有站在社会主义的立場对待古代文学遺产，却以資产阶級的观点来講授中国文学。在人民的講坛上以繼承遺产为幌子，公开宣揚封建主义思想毒素，在同学間造成恶劣影响。

一　講授《詩經》时所散布的剝削阶級的情趣

在我們的《詩經》作品选讀中，恋歌与关于婚姻的詩一共有十篇；記叙奴隶們反压迫、反剝削、反奴役的詩歌有六篇；反映統治阶級內部矛盾的有两篇。其它祭歌和反映生产劳动的有五篇。由此可見，恋歌在《詩經》作品选讀中是占着极其重要的位置的，在講授时又片面地去追求男女之間的情趣，歪曲作品中現实主义的主題。譬如講《邶风：新台》时，这本来是人民憎恨、譏刺卫宣公而作的詩篇。把他比成“癩虾蟆”，說明劳动人民对統治者的淫行丑史有着强烈的憎恨，然而王先生沒有以此种精神

去启发教育学生，而是津津有味地講述“新台”如何华丽、雄伟，新媳妇怎样美丽、动人等等。又如講《齐风：鷄鳴》时，更是有声有色地描述了一对男女未婚青年私合的神情：“女的冒着很大的危险留男的同宿——整夜提心吊胆，一面快乐；一面惧怕”。“詩人把这种矛盾的心情刻划得很細致，全部用对話写出，篇幅虽短，但很精彩”。还說什么“这是启发了《西厢記》的写作”等等。王先生就是这样地进行他所謂“艺术性”的描繪的。而对于当时男女地位，社会状况与婚姻制度却一点也不加以必要的闡明。在講到《小雅：采薇》中的“昔我往矣，楊柳依依”二句时，王先生不惜停頓下来在“依依”二字上大做其文章来，从字的結构来龙去脉扯到爱情，但仍不感到满足，于是大咏其：“东边一棵楊柳树，西边一棵楊柳树，南边……北边……任它柳絲千条，系不住行人足”的詩句来。在講述其它恋歌时，也从不闡明恋歌中那种朴素、健康、眞挚感情的題材。相反，通过王先生的講述，倒把一些以民歌所特有的艺术技巧反映人民追求幸福的坚强意志的伟大詩篇，貶低成为“淫奔之詩”了，这是何等罪过啊！另外在講述劳动人民反剥削，反压迫的詩篇时，王先生却是軟弱无力，劲头不大，草率收兵，如《伐檀》《碩鼠》等篇，这是劳动人民对剥削阶級强取豪掠、不劳而获的罪行提出严重抗議的伟大詩篇，王先生就沒有突出地加以論述和評价，在我們极不满足的情况下結束了。王先生不仅以資产阶

級的教学观点講授文学作品，而且以更大的兴趣宣染所謂“一韵一字之奇”，在課堂上經常夸贊某字某句是何等有力，把这个字掉在地上立即就会发出响亮的“金石之声”等，但該字該句何以見得有力？却說不出其所以然来。

二 講授先秦諸子时所流露出的儒家正統思想

在先秦諸子散文这一章中，諸子的政治思想、哲学观点等等在講稿中占了很大的篇幅，講授时过份强調他們的进步性和人民性，对他們落后的或反动的东西則輕描淡写，批判軟弱，不痛不痒地扯一下就溜过去了。如講述孔子的哲学观、宇宙观、历史观时說：“孔子的‘仁’包括人与人之間的关系，也包括‘恕’，‘己所不欲勿施于人’，‘仁’表現在政治上就是节用爱人”。关于孔子教育方面的理論，說孔子主张“因材施教”，从孔子的日常生活、动作可以看出孔子的严肃温和，孔子的行为可以作为弟子的表率，以及孔子如何伟大等等。我們不反对对于历史人物的进步性加以应有的肯定，但作为对他們落后反动的一面，也同样要加以必要的批判。作为“五四”运动的革命对象，几千年来束縛和毒害人民思想的整套儒家倫理观念，不仅沒有片紙只言的駁斥，反而推崇备至地加以宣揚。因此我們心目中的孔子就成为一位不亚于馬克思、恩格斯的唯物主义导师了。在講孟子时，滿口称贊他气魄伟

大，見識高，对孟子提出的“性善”与“仁政”也不遺余力地进行反复的肯定，但孟子的反动理論：“君子劳心，小人劳力，劳心者治人，劳力者治于人”以及“无君子莫治野人”，“无野人莫养君子” 等却秋毫无犯。对韓非子評价更高，給他定下的結論是：“发揮了法家思想和法制观点，反对保守思想，指出按照历史发展的趋势建立新的制度，他的历史观点具有朴素的唯物主义思想，把古代哲学史向前推进一大步”等，至于韓非法制的实質和对人民所起的恶劣影响，以及他怎样的抹煞劳动人民在历史中的作用等，就避而不談了。記得有一次大約在講荀子时，王先生大力贊其交朋友有方，即所謂“君子之交淡如水”，言下大有无限感慨的神情，究竟“君子”是屬于何时代何阶級的人物？“淡如水”能否作为处理現代人与人之間关系的准繩？絲毫未作說明。由于王先生的大力宣揚，以致有些同学竟以它来作为处理現代同志間关系的格言了。

最后，应当提出王先生备課草率也是令人不滿的，講授作品时张冠李戴的現象不一而足。这除了王先生存在着严重的資产阶級教学观点外，缺乏对社会主义的感情和爱，缺乏作为一位人民教师最重要的責任感也是重要的原因之一。听說解放以来王先生一直沒有学习过馬列主义文艺理論，对于国內外的文艺斗爭、文艺运动的发展不聞不問，（王先生自己也承認）正如王先生在課堂上公开向学生宣告說：“只要大家掌握了《尔雅》《广韵》《說文

解字》問題就解决了一大半了。以王先生这样的教学思想、立場、观点和态度来教学，怎不与社会主义教育的要求背道而馳呢？王先生可能沒有考慮到他的教学不仅直接影响到我們这一代人，而且还会严重地影响到后一代的年輕人，这是多么重大的責任啊！我們恳切地要求王先生在教学改革上来一个大跃进。

把学生引向何处去?

——教学改革发言稿

东北人民大学中四 耿仪鳳

刘老师給我班講授过《宋、元文学史》，現仅就宋代詩詞講授中提出下列几个問題：

一 对反映閨情綺怨，纏綿悱惻內容的詞的評价問題

課程一开始，就連續的講了晏殊、晏几道、欧阳修、柳永等作家和他們的詞。一方面承認这些詞“所描写的現实生活內容絕大部分还是离别相思的‘閨情綺怨’，和《花間》《南唐詞》几乎看不出什么分別来。”另方面在講授中却繪声繪色、感情激动的給这些作品以过高的評价和过多的肯定。

在講晏殊的《撼夜秋》和《踏莎行》时，簡直是把同学們領入了一个“碧紗秋月，梧桐夜雨”的境界，女主人翁在寒夜里孤零寂寞，睡不着覚，悲伤流泪。老师对这二首詞的評語是：“都能眞实的反映現实生活，并能以艺术的形

象，活生生的图画，表現詞中主人翁的內心生活。”講柳永时，也是津津有味的描繪“楊柳岸，曉风残月，今宵酒醒何处”的境界，企图喚起同学們的向往和共鳴。特别是老师認为这些作品反映的感情是眞摯的，就更解除了同学們思想上的防御和抵抗能力。

对晏几道的評价就更高了，老师認为晏几道能用小令的形式“表达閨情綺怨的思想內容，这是进步的美学观点，和当时封建統治阶級的美学观点有本質的不同。”我們看看这个宰相的兒子，过慣了放蕩生活的貴公子在“进步美学观点”支使下，到底写出了些什么作品呢？也只不过象老师說的那样：“他的詞中所写的女主人翁的形象，完全是一个感情包着身躯，彻骨的相思沒有任何的理智方法可以排遣……”他和情人相会时，尽情地歌舞，一直到“舞低楊柳楼心月，歌尽桃花扇底风”，别离后，害相思，“相思一夜天涯远”。她寂寞无聊“罗带同心閑結徧，带易成双，人恨成双晚。”

老师对这样的作品是怀着感情的共鳴，給以过高的評价。如講义中这样写着：“晏叔原詞中所塑造的人物形象，就是这样的可爱，这样的深情！他的詞內容非常的丰富，感情非常的誠摯，語言极度的精炼。这种卓越的艺术成就，实在古今罕有。說他是‘两宋詞人，实罕其匹’，还嫌評价太低呢！”写到这里，我們想老师忘了評价一部文学作品，主要是看它的思想內容，老师也忘了两宋詞人中还

有苏軾、辛弃疾呢!

特别是以晏几道的"今宵剩把銀釭照，犹恐相逢是梦中"的句子和杜甫的《羌村》中的"夜闌更秉烛，相对如梦寐"的句子相比，称贊晏几道的句子比杜甫来得更熾烈，是不对的。晏几道的这首詞，只是写士大夫阶級和一般歌妓的男女恋情，而杜甫的詩则是表現战乱后重逢，夫妻团聚的感情，就現实意义来說是无法相比的。

关于上面这些我是这样認識的：

在古典文学史教学中，不是刘老师一个人，凡講到写爱情的作品，就肯定它有反封建意义，进而推演到是进步的民主性精华。这是一个有害的公式，对于这类作品应具体的分析对待。象《孔雀东南飞》中刘兰芝和焦仲卿的反抗封建势力的迫害，坚貞的爱情，象民歌中对爱情大胆健康的歌頌，是值得肯定的。可是象《五代》《南唐》《花間》詞，以及宋初这一部分詞中閨情綺怨，纏綿悱惻感情的描写，多数是反映封建地主統治阶級及其文人的享乐思想。我們应当把这些和前面健康的区别开来，加以分析批判，不应当一概加以肯定。

如果站在封建士大夫和資产阶級知識分子立場看文学作品，是一种消遣享受品，这一部分作品和它表現出来的感情，是应評为最好的。而今天以无产阶級的观点看，文学是阶級斗爭的武器之一，講古典文学是为了繼承民族文化遺产，发展民族新文化，同样也是馬列主义文艺批

評工作之一。对这些作品就应批判的对待，首先考慮其思想价值，当然也考慮其艺术性，之后給以适当的評价，而不应贊揚的过高。

我認为刘老师在这方面是不明确的，用这部分作品喚起了自已感情的共鳴和喜爱，就过高的贊揚，毫无批判的传授給同学，把同学們引入封建士大夫阶級閨情綺怨的感情中去，可惜的是，沒把同学們引出来，以今天的观点分析批判。

二　柳永能称得起是"时代的歌手"，"时代的鏡子"嗎？

刘老师对柳永及其作品的評价是："柳永的詞所以有很高評价，就在于在他的詞里，对十一世紀宋帝国承平富庶的景象和当日青年男女的歌舞嬉戏生活，反映的最广闊、最鮮明、也最眞实。直到今天我們讀了他这些作品，并不覺得有文字的隔閡，时代的限制，恍如身临其境，眉飞色舞，为之神往。""在柳永的詞里，却全部是新社会現实的反映……他是新时代的歌手，他的作品是新时代的鏡子，柳永才眞正是划时代的作家。"

写到这里，我們禁不住要問：这个时代是一个什么样的新时代？象柳永这样时代的歌手，歌唱了些什么？能被称为时代鏡子的作品反映了时代的那些眞实呢？

实际上柳永的詞，絕大部分是写和歌妓的爱恋，别后的纏縣相思，以及一些羈旅漂泊和悲凉的思想感情，就是被老师称为"十一世紀都市繁荣、市民狂欢、現实生活广闊的反映的作品如《抛球乐》《迎新春》《破陣子》《木兰花慢》《望海潮》等，"也只是写汴京的繁华、杭州的富庶、元宵灯节、清明游春。如《木兰花慢》：

> 折桐花烂縵，乍疏雨洗清明。正艳杏烧林，緗桃綉野，芳景如屏。傾城，尽寻胜賞，驟雕鞍紺幰出郊垧。风暖繁弦脆管，万家竞奏新声。盈盈，斗草踏青，人艳冶，递逢迎。向路旁往往遺簪墮珥，珠翠縱橫。欢情，对佳丽地，任金罍罄竭玉山傾。拚却明朝永日，画堂一枕春酲。

老师为了証明柳永这部分作品是眞实的反映十一世紀三十年代到五十年代宋帝国的承平現实，不惜对历史做片面的理解和歪曲。如談到作品的时代背景时，引証的材料都出自孟元老的《东京梦华录》，得出的結論是："在十一世紀初的中国首都汴梁是无比的繁华，市民的生活更是那样的豪华，无論柳陌花街、茶坊酒肆、宝榭层楼、芳郊园亭，到处是歌兒舞女，按管調弦……"特别是把这种景象扩大为全社会的現实，好似宋代經济已經完全恢复，人民生活富庶安乐，社会呈現出承平的景象，就更不对了。

实际上宋代的变革，是保留了五代的遺老，給以高价的物質享受。当时的汴京杭州，多为大貴族居住，成为消費和享乐的中心。所以柳永作品中反映的那种富庶安乐

是属于貴族統治阶級和少数大商人的。时代的眞正全貌是阶級矛盾、民族矛盾复杂的交織在一起，广大的人民生活在受剝削、压迫的貧困中。如同时期詩人欧阳修詩《食糟民》中所反映出来的："日飲官酒承可乐，不見田中种糯人，釜无糜粥渡冬春，还来就官买糟食，官吏散糟以为德。"梅尧臣詩《田家語》反映了四十年代河南田家的困苦，"春稅秋未足，日夕苦煎促"，《汝坟貧女》詩中的徭役之重、人民流散死亡之苦，可見阶級矛盾，还是很尖銳的。在苏舜欽《庆州败》詩中写了 1934 年发生的一次西夏入侵的民族冲突，宋朝的官将由于腐化享乐，"酣觴大飲乃事业，何尝識会兴亡机"，一敗塗地，"連顚自欲堕深谷，騎虏指笑声嘻嘻。"結果"我軍免胄乞死所，承制面縛交涕洟。"

从这些詩中反映出的現实来看，十一世紀三十年代到五十年代眞的承平富庶，民康物阜嗎？可見老师前面的分析判断是违反历史眞实的，是对历史做了片面的理解和歪曲以服务于自己主观唯心的論断：宋代是繁盛的，柳永是时代的鏡子。

列宁称托尔斯泰是俄国革命的鏡子，那是因为托尔斯泰創造了俄国生活的无比图画，"对社会的扯謊和虛伪，作了非常有力的、直率和眞誠的抗議；……无情的批判資本主义剝削，揭露政府的暴虐，法庭和国家管理机关的滑稽可笑，揭示財富的增长和文明的成就和工人的穷困，野蛮和痛苦的增加之間的矛盾，是何等的深

刻……"❶"伟大的人民的海洋，动蕩到它最深的底层，带着自己的一切弱点和一切优点，反映在托尔斯泰的学說中。"❷因为这些，列宁才把托尔斯泰和革命的鏡子連結起来。而柳永呢？只是为歌妓們写了些"楊柳岸，晓风殘月"的浅斟低唱的歌詞，写了些反映統治阶級玩乐享受的詞，就能称为时代的歌手和鏡子嗎？未免老师給他的評价过高了。这反映了老师資产阶級旧文人思想感情、治学和教学态度，缺乏馬列主义文艺观点和阶級分析的科学方法，还是打着白旗，販卖白旗。

三 我們"不应挑剔古人"嗎？

在討論辛弃疾詞的思想性問題的时候，有位同学提出："辛弃疾固然是伟大爱国詞人，可是他作品写的是民族矛盾那么尖銳和战乱灾荒的年代，为什么把田野农家风光写的那么平靜和美呢？如'稻花香里說丰年，听取蛙声一片'等等。这一点是他的缺陷。"老师在小結时說："評价古人不应太挑剔了，不能要求他什么内容应占几分之几。"

老师自己也就本着这个原则，凡是講到的作家作品几乎全是好的。如苏軾的曠达的胸襟，无往而不乐的人

❶ 列宁：《托尔斯泰是俄国革命的鏡子》。

❷ 列宁：《托尔斯泰与无产阶級斗爭》，其他引文均出自老师的講义。

生观，对于他的善处穷，有所忍，默默以待其变，自用其才，給以很高的評价，好似今天的革命乐观主义，說成“坚强不屈的意志，志洁行芳的高貴品質。”儼然叫同学們学习似的，实际上已經有的同学受害了。苏軾名“东坡居士”，我們有个同学自提别号“辽南居士”，有的人受到了組織上的教育和同学們的批評也以苏軾的曠达自居，并說：“你們的批評只不过是一种物理現象的声音而已。”我們認为苏軾这些性格是屬于封建士大夫文人往上爬不上去的一种苦恼，当然比飲酒作乐、投降强一些，但仍有很大的局限性，老师在講的时候应当講这种性格产生的时代阶級，脫离了这些而作过多的肯定，就会造成上面的恶果。

我們反对对古典文学遺产不耐心、不細心的分析，而輕率、粗暴的加以抹杀，但同时我們也反对一律肯定，而不能以馬列主义文艺观点为依据指出其糟粕及其局限性的一面。我們应当遵循毛主席的指示：清理古代文学的发展过程，剔除其封建性糟粕，吸取其民主性精华……但絕不是无批判的兼收并蓄。

1958年7月19日整理

馮老师教学中的"厚古薄今"和歪曲历史眞实

东北人民大学中四　欒振国

在馮老师所講的半年多的《杜詩专題》課中（包括《秦州詩风格》《杜詩講稿》和《杜甫写典型》三大部分。后两部分見《东北人大人文科学报》1956年第1期），除了传授給我們一些基本知識之外，里面存在着不少严重的問題。主要表現在治学方法上的主观唯心主义和反历史唯物主义。

馮老师把資产阶級那套治学方法，原封不动地搬上社会主义大学的課堂，并且强制同学向他学习。講授《杜詩专題》时，不是首先对作家、作品的本身做具体分析，以期得出正确的結論；而是主观臆断，先立一个命題，并假設这个命題完全正确，然后到处搜集材料：不合自己意見的就加以批駁；稍微与自己意見相通的就用来証明自己假設的正确。

如講授《杜甫写典型》，却在《前出塞》和《后出塞》两詩的写作时間上大作文章，首先提出自己与前人完全不同的看法：就是这两篇写于一时，而非先后。然后通篇的

講授，都是环繞这一命題而服务。試問这怎么能代替对杜詩中典型形象的分析呢？把注意力完全集中在批駁那些《前出塞》为哥舒发，《后出塞》为祿山发的論点上去，一口咬定《前出塞》和《后出塞》是杜甫在安史之乱后一年，回忆起上述两件历史事实而写的，是他有意識的塑造农民士兵的典型……这又有什么意义呢？其实，这正是把杜甫的詩当做杜甫"情思"的"自我表現"，而否認杜詩是在現实生活的土壤中生长出来的。这与馮老师自己的写作經驗，恐怕有一定的联系吧。

由于特别强調《前出塞》和《后出塞》写于一时，就不能不影响到对詩的解释：如《前出塞》中的"从軍十年余"和《后出塞》中的"跃馬二十年"，在时間上发生了矛盾，就不能順利的解释。只好說："跃馬二十年"这个人是个将校，在軍中呆的年限自然也就长了。

馮老师除了对杜詩的写作年代做了許多繁瑣的和不必要的考証之外，而且对杜詩的內容也做了不少厚古薄今的歪曲。这里仅举一例，通过它可以看出馮老师的主观唯心主义已到了多么严重的程度。首先，馮老师并未对杜詩做具体分析，也不去仔細研究唐代的历史，就臆想的說，《前出塞》和《后出塞》中的两个人物的"……这两种性格，都是中国劳动人民当家做主精神的表現，是中国历史的支柱(因为历史上中国常受异族侵略)。"(《人文科学报》1956年第1期第109頁。)唐代的农民，怎么可能有

当家做主的思想呢？此外，馮老师把哥舒翰的侵略吐蕃說成是正义的民族自卫战，是十分錯誤的。难道《前出塞》的“君已富土境，开边一何多”的詩句，不是很明白的告訴我們这次战爭是非正义的嗎？

如上所述，馮老师的治学方法，是带有极大的主观唯心主义成分的，可用胡适的“三步法”表示出来：

“問題——假設——效果(即証明)”

而馬克思主义告訴我們：首先是实践，然后从实践中抽引出正确的結論，并以此翻轉来指导实践。毛主席在《实践論》中写道：“通过实践而发現眞理，又通过实践而証实眞理和发展眞理。”（《毛澤东选集》第1卷285頁。）我覚得这段話，很值得馮老师認眞学习。

主观唯心主义的治学方法，必然是反历史唯物主义的，如武断的說：“杜甫《前出塞》、《后出塞》的主題思想是写兵，便是我們今日遵照毛主席的文艺方針文艺要写工农兵的写兵。”（《人文科学报》1956年第1期第100頁。）試問在一千二百多年以前的杜甫的写兵，怎么能与社会主义时代的写兵相同呢？

在分析杜詩中的典型形象时，馮老师不問时代差异，乱貼阶級标签。因此把《听楊氏歌》中的“勿云听者疲，愚智心尽死”的“愚”說成是农民，“智”說成是有特权的士大夫阶級。并且錯誤地把这里的“愚”与魯迅在1926年反复古主义斗爭时所說的：“……然而世界却正由愚人造成”

的"愚人"等量齐观，同日而語。类似的例子还很多，就不一一举出了。我們希望在教学革命完成第一段落的时候，在馮老师思想領域里，能拔掉白旗，升上紅旗！

西南师范学院中文系文艺教学中的“厚古薄今”問題

西南师范学院　毛路　怀冰　凌秋

近一月来，西南师范学院中文系，在党委的正确領导下，掀起了巨大的教学改革高潮。全系师生写出了近五十万张大字报，无情地揭露了教学中形形色色的資产阶級的、封建的艺术观点和文艺思想，而厚古薄今的傾向就是其中最主要的問題。厚古薄今的邪气，充滿了所有的文学課程。它具体表現为：一、在教学計划上，严重的重古輕今。古典文学課开三年，总时数达630；而現代文学却只学一年，时数为175，其中还要除掉6周的教学实习。二、教材的安排上，詳古略今，古多今少，不分好坏，精华糟粕幷存，有时甚至把消极的东西突出宣揚。三、严重地脱离教学的目的要求，大量引經据典，作无关紧要的煩瑣考証。四、以美化古代人物、用古人古事来歪曲新社会，对古典作品肯定多、批判少。五、津津有味地宣揚封建的、資产阶級的思想感情。如：封建正統思想，資产阶級的消极頹废、天才至上、个人奋斗、低級的色情趣味等。所有这些，表明了在許多教师身上，厚古薄今的傾向是严重的，而古

典文学教研組教师的厚古薄今，表現得更为突出。

首先，他們認定古代的东西就是好，現代的东西就不行。某教授說："新文学沒有多少味道，新詩不成其詩，現代文学是口水話，沒啥！"有的教师認为：現代文學是"小玩意，缺乏艺术感，艺术的造詣远逊于古代作品"。某教师在講唐、宋文学时說："唐、宋的詩就是好，与新詩比較，新詩就沒有讀头。"我們眞难看出，这类的話，与三十年前代表封建殘余势力的甲寅派、学衡派有什么区别。有的教师甚至主张从古典文学和作家的学习中去解决学生的思想教育問題和文学創作問題。要同学毫无批判地去"学习古代作家的革命精神……得到道德和美的教育"。某教师更認为："不学写旧文章（指旧体詩文），就不能学好古典文学，就学不到古人行文的妙处。""不学古典文学，現代文学怎样生根喲！……現代文学与古典文学有甚么不同呢？只不过是把之、乎、也、者改为的、呀、嗎、呢罢了。"在他們看来，社会主义的大学生只要向封建社会的作家学习，就可树立起共产主义的道德。他們把古代文学說成是現代文学的源泉，根本违反了文学是社会現实生活的反映这一馬克思主义的文学原理。

其次，他們主张教学工作应該詳古略今。某教师說："越是古的东西就越难学，最古的东西，难于有机会和它打交道，如果不詳古，則不易掌握。至于今，容易懂，可以从略。"所以他的选材的原則是"越是古代的越多选，越是

近代的越少选”。这里，他們确定詳略的标准不是內容实質，而是文字形式。我們認为，扫除文字上的障碍，决不是目的，而是为了掌握其內容。因此，这种説法，实質上是詳封建的內容，略社会主义的內容，决不是难懂不难懂的問題。

第三，他們認为教学中重艺术輕思想和煩瑣考証是自然而必要的。某教师説：“同学反映，一般思想性好懂，就是艺术性不好找，所以我着重分析艺术技巧。”这种借口正表明他們拒絕用馬列主义的观点对古代作品作正确的分析批判，实际上也就完全肯定了古代作品。对于堆砌材料、煩瑣考証，某教授則認为是“多多益善”。有教师对同学説：“甲骨刻辞和青銅器銘文，应該好好学习，否則以后不能很好地胜任自己的工作。”

第四，归根到底，他們要取消和反对在古典文学教学中运用馬克思列宁主义的观点、方法。某教师説：“只要把字句弄透徹了，講清楚了，自然就看出人民性了。”因此，他們对用馬列主义观点、方法来研究古典文学，是不欢迎的，認为那是“报上的話”。有教师講《琵琶記》时，对何其芳同志关于《琵琶記》的論文加以諷刺，説是“企图作总結，可是大家都不承認”。但他自己却把赵五娘比成所謂不被党了解而受“委屈”的共产党員。他們認为，要具有古人思想感情，才能掌握古典作品。某教师講詞时説：“首先要掌握詞的基本情調，然后自己处处設身处地用

那种統一的情調去理解，这就容易理解得真切。”从这里，不仅暴露了他們的反馬列主义的学术思想，而且也暴露了他們的資产阶級腐朽反动的政治观点。

他們这样热心地宣揚厚古薄今，不是沒有目的的，如某教师对同学說：“你們認得三千个甲骨文，就可以当专家。”另一教师也明白地鼓励同学：“只要抓古代的一个大作家鑽一下，写出書来，就可以成为这方面的专家。”由此可見，厚古薄今的背后是資产阶級的个人名利思想。

現代文学教研組，同样也存在着严重的厚古薄今。如某教师講授的《現代文学》，絕大部分时間用来講授抗战前的文学，对延安文艺座談会以后的文学，极不重視。他認为，只要把魯迅搞通了，現代文学也就搞通了。可是講魯迅时，又特别着重講述魯迅在1927年以前的作品。可見他的用意，不在于推崇魯迅先生，而是菲薄社会主义文学了。又如，某教师在《人民口头創作》中，极力贊揚古代民間文学，貶低現代民間文学。他認为：“古代的东西是經过时間考驗的，現在的东西还有些拿不定。”課堂上举例很少用現代民歌，他說：“現在的民歌沒有典型的例子，可以拿来举例。”还說什么：“現代的好些民間作品，口头性不强，不易唱上口，因此一般艺人都不乐意唱。举例还是过去的好些，因为它們口头性强，又易唱上口。”他对解放以后丰富的民間文学熟視无睹，武断地說：“解放后的东西还不丰富，反映的面不广，流传的面也不广。”很明显，这

是以强調所謂艺术为借口，来否定現代文学的政治內容。

由于教师存在着厚古薄今的錯誤观点，給教学带来无可估量的損失，在同学中造成了恶劣的后果。这次教学改革，在党的領导下，展开了关于厚今薄古的大辯論，对厚古薄今进行严正的批判，可是，厚古薄今者居然还把自己本来的思想，穿上各色各样的伪装加以辯护。他們的看法，大約有下面四种：

第一，有人認为，厚古薄今不是立場問題，不是两条道路的斗爭問題。在教师中，有的人对把問題提到立場上和两条道路斗爭上来看，抱着抵触情緒，認为只是一般的思想問題。还有教师認为古和今只是时間的概念，"五四"以前的就是古，"五四"以后的就是今，只要在課程的时間安排上加以調整，厚古薄今的問題就可以解决。另外，也有教师認为自己的主观动机是好的，一心想讓同学多学知識，何曾想到是立場問題！

第二，有人仍然主张厚古薄今。这种主张，不外三点：一种是"多长論"。古代的时間长，东西多，应当厚古；現代的时間短，东西少，应当薄今。二种是"难易論"。古代的东西，学起来难，文字障碍大，应当厚古；現代的东西一看就懂，容易学，应当薄今。三种是"好坏論"。古代的东西艺术性强，有意境，有味道，并且經过严格的时間攷驗，应当厚古；現代的东西艺术性差，缺乏意境，象喝白开水，应当薄今。

第三，古今并厚。他們的理由是：現代文学是在古典文学的基础上发展起来的，不知古即不知今；从古典文学中，可以受到深刻的思想教育；厚古薄今既是立場观点問題，只要解决了立場、观点，就不一定要薄古，而可以既厚今又厚古；有的古典作品思想性比較强，艺术技巧很高，往往为今人所不及；祖国文学遺产相当丰富，古典文学課的教学时数，不应过少；学古典文学对教中学有实用价值；大学生应有丰富的知識，苏联大学生对古典文学，都是很熟悉的。还有所謂“博古通今”的說法，其理由也与上述相类似。

第四，有人認为，厚今薄古必导致研究古典文学后繼无人，这是和毛主席正确接受遺产的指示矛盾的。大家厚今薄古了，古典文学也就少有人过問了，或者过問的人把主要精力放在現代文学上了；再說，薄古地学习古典文学时，心目中首先考虑的是怎样批判古典文学，而不是考虑怎样認識古典文学，从深刻的認識中来对其糟粕进行批判。这样，要学好古典文学是有問題的。那么一天天下去，研究古典文学的人，岂不是寥寥无几了嗎？这样造成了古典文学研究的后繼无人，又怎样正确接受遺产呢？岂不是无形中与毛主席指示我們正确接受遺产发生了矛盾嗎？

以上这些錯誤的看法，經过反复爭辯，虽已基本上被駁倒，但斗爭还須繼續深入。

現在我系的教师和同学，一般都明确了厚今薄古与厚古薄今是两条道路的斗爭，我們厚的是社会主义之今，薄的是封建主义、資本主义之古。厚古薄今是从資产阶級立場出发的，它是資产阶級个人主义和封建主义思想在教学中的集中表現。上面提到的許多教师，不久前都举行了自覚革命的招待会，对自己的厚古薄今思想作了認真的检查批判，并且虛心接受了同学們的意見，表示今后决心奔向紅专，在教学中建立起馬列主义的嶄新的学术体系。

（原載《紅岩》1958年8月号
《西师文学教学改革特輯》）

在"厚古薄今"的后面

西南师院　苏鸿昌

厚古薄今并不是什么好的貨色，隐藏在它的后面的是极其肮脏的东西。

首先，隐藏在厚古薄今后面的是資产阶級知識分子脫离实际脫离政治的劣根性。在我們看来，文学教学和文学研究在实际上都应該是馬克思主义的文学批評，它是党的整个文学事业中的极其重要的一部分，它也应該是党所开动的机器的齿輪和螺絲釘。因此，我們的文学教学和文学研究工作便不能不为現实斗爭服务，为政治服务。我們在研究古典文学及进行古典文学的教学时，也只能是为了正确的繼承祖国的文化遺产、动員古人为今人服务，更好的发展今天的文化事业。这些厚古薄今的同志，对一日千里的文化事业漠不关心，把現代文学看成"口水話""娃娃書"。对茅盾、曹禺、老舍、赵树理不屑于一顧，而与三曹、七子、屈原、杜甫相依为命，主要是由于这些同志沒有把文学教学和文学研究也看做是党的整个事业的一部分，而从根本上反对文艺必須为政治服务、

为实际斗爭服务的正确方針。

关于这一点，我系曾有一位充滿了复古主义傾向的副教授有过这样的自白，他說：世界上有两种知識，一种是寿世知識，这种知識是和政治、实际无关的超实用的知識，只有这种知識才是高雅的、传諸后代而不朽的知識。另一种知識是售世知識，这种知識是教書应世的，可以为政治、为实际服务的知識，也就是拿来出卖的知識，这是沒有价值的浅薄的知識。这几句話典型地道出了資产阶級知識分子脫离政治、脫离实际的本質。原来他們把为政治服务，为实际服务，也就是說为社会主义服务的知識不当成知識。这种思想和毛主席关于知識的概念是絕对对立的。毛主席說："自有阶級社会以来，世界上的知識只有两門，一門叫做生产斗爭的知識，一門叫做阶級斗爭的知識，自然科学和社会科学就是这两門知識的結晶，哲学則是关于自然科学社会科学的概括和总結。此外，还有什么知識呢？沒有了。"可見毛主席是把从生产斗爭和阶級斗爭中来并能为生产斗爭和阶級斗爭服务的东西，才叫做知識。从这里可看出厚古薄今的同志們的爱憎是非常鮮明的。他們爱的是超实用的供个人欣賞玩味的知識；憎的是能为社会主义服务的知識。这在实質上他們厚的是封建主义資本主义，薄的是社会主义集体主义。

其次，既然厚古薄今的同志們把超实用的东西才当成学問，因此，我們便有理由說隐藏在厚古薄今后面的不

少东西是无聊、空虛、已經开始发霉、发臭了的垃圾。这是由于这些厚古薄今的同志所駕輕就熟的为他們所特别欣賞、引以自炫自耀的一套，比如对一字一句之奇、音韵、格律、意境的欣賞，对作家作身世的前三代后三代的考証，以及关于作品的字数、行数、版本、出版年月、稿費多少等等玩意。在社会主义时代都是沒有用的，只能被看做文学游戏而遭到人們的唾弃。另方面，由于这些同志抱残守缺于他們所已駕輕就熟的一套，因此，他們在一些对社会主义文化的发展的严肃的重大問題面前，在可以考驗一个人的眞才实学的問題面前都不得不出乖露丑，显得空虛、无力。比如我系担任文学教学的不少同志，对文学的涵义的理解是不科学的，錯誤的。經常分析人物形象的老师竟把形象看做是表現在嗅覚、触覚、視覚、色覚、听覚五个方面，認为中国文学的特点仅只是历史悠久，内容丰富和由于中国文字的特异而带来的一系列的特征特色。更妙的是有的教师甚至把神話的产生的原因之一看成是分不淸白天黑夜，白天做的事和夜里做的梦分不开。哲学是由抒情詩演变而来的，由抒发情感而产生。喜剧产生于开玩笑。我們說，二十多岁的青年人对几千年前的东西不够熟悉，沒有什么大了不起，当他們到了几十岁的时候是可以熟悉起来的；至于他們不会欣賞一字一句之奇，不会做繁瑣的考証，不知道希腊时代演剧时下雨要带伞，时間长了要带干粮，这更是沒有关系的。但是有些

堂堂高等学府的資产阶級的专家和教授，对今天的問題不了解，不了解如何用自己的知識为社会主义服务，对一般中学生都能理解的概念都鬧不清楚，一个簡单的問題，往往都要普通的工人农民来糾正，这才是最大的笑柄，以厚古薄今为傲的同志，还在与老庄、孔孟、三曹、七子相依为命的同志应該醒醒。

第三，隐藏在厚古薄今后面的是卑劣的資产阶級个人主义。說它是个人主义是由于既然不少人把越是超实用的东西越古的东西当成越高越深的学問，因此，他們便不是把文学教学、文学研究当成馬克思主义的文学批評，服务于当前的实际斗爭，促进当前的文艺事业，而是搬出一些死人和古董来作为吓唬青年、炫耀自己精深渊博的工具，用以为获得自己的名利的資本，此其一。有的人則是对旧的一套已經駕輕就熟，习慣于考証，堆集資料，欣賞文章的音韵意境和講解一字一句之奇来代替文艺作品的思想內容作馬克思主义的分析，而对如何以馬克思主义的美学观点来分析艺术作品，尤其是以馬克思主义的文学理論来解决当前的文艺問題非常陌生。因此他們宁愿抱殘守缺，頑固地坚持自己的兴趣愛好，而不愿从正确的接受文学遺产出发，从发展当前的文艺事业出发，从为当前的实际斗爭出发，而(社会主义)不愿艰苦的学习用馬克思主义的美学观点来进行文学教学和研究当前的文艺問題，此其二。

有的人则更恶劣，他們不愿涉及現代的問題，是因为这些問題对現代的人来說都是比較熟悉的，他們不可能在这些問題上再摆出一套吓唬人的样子，相反的，这些問題都和当前的政治斗爭有着密切的联系，搞得不好还会犯錯誤。因此他們鑽到故紙堆里去，是旣能吓唬別人又能万无一失，此其三。

由于在厚古薄今的后面是資产阶級知識分子脫离政治脫离实际的劣根性，是資产阶級卑劣的个人主义。因此，这种傾向对青年的毒害是不輕的。就以我系来說，这种傾向已把不少的青年人引上了歧途，这些青年对《詩經》《楚辞》《諸子集成》百讀不厌，而对現代文学刊物《文艺报》《人民文学》都不关心，有的学生甚至不知丁、陈反党集团中陈指的是誰。更严重的是，由于某些教师对古典文学中的消极因素批判不够，因而助长了某些学生的消极頹废情緒，他們特別欣賞“采菊东籬下，悠然見南山”，“年年岁岁花相似，岁岁年年人不同”，“对酒当歌人生几何”等消极色采非常严重的詩句。有的学生甚至响往田园生活，想隐居山林。所以很清楚的看得出来厚古薄今不仅不能为社会主义建設和斗爭服务，而且这种傾向正在严重地束縛着文化艺术界及其后备軍的生产力，在障碍着时代力量的成长。可見厚古薄今的問題决不单純是一个学术問題而是严重的政治問題。厚今薄古和厚古薄今的斗爭在实質上是两条道路的斗爭，是文学教学文学

研究应該是党的事业的一部分，为政治服务，为实际服务，或是文学教学，文学批評，文学研究应該脫离政治脫离現实成为个人欣賞、玩弄和猎取个人名利的工具的斗爭，是解放文化艺术界使其后备軍的生产力充分发展的斗爭。归根到底，这是一場捍卫文学教学、文学批評和文学研究中的党性原則的斗爭。我們必須在党的領导下，取得这一斗爭的彻底胜利！

"鐔鐔鑟鑟"也算是文学嗎？

西南师院中二 唐光巨

李老师，眞是个"厚古薄今"的倡导者，不放松古代的任何一点东西，就是鐔鐔鑟鑟也把它們当成了了不起的文学。李老师不但把殷商的鐔鐔鑟鑟（青銅器銘文）大講一番，而且对西周的鐔鐔鑟鑟（青銅器銘文）也不放松。如介紹西周的鐘鼎，其內容都是为了紀念某一件事：一种是記功勛、賞賜，另一种是紀約誓。这就是西周青銅器的整个內容。我們从內容不难看出在文学上这有什么价值呢？这种統治阶級、奴隶主們的銘功和紀事我認为是毫无什么人民性可言的，但是也要把这些当成文学作品来講，这不知为的是什么？古典文学教研組与李老师对这样的鐔鐔鑟鑟这样的感兴趣，这完全看得出厚古薄今的程度了。

选講"鐔鐔鑟鑟"的目的，大概是它的"艺术"特点吧，但我認为这样的鐔鐔鑟鑟又有什么艺术价值可言呢？在講义和老师講授中，談了这样四点：第一、結构謹严，而有一定格式。是什么样的結构謹严呢？講义中說：作器以"銘功""紀事"自然是一件庄严的事，因此文章的撰制，多出

于当时能文的“太史”，所以結构謹严。这种謹严究竟到了什么样的程度？而且它是什么样的謹严呢？是否就是文学雛形的謹严呢？这些老师都未講清楚的。如說当时做的鐔鐔 叀續的文章謹严，的确是使人难以理解的。

我們再从介紹的第二个艺术特点来看吧，講义說这种东西上面的文章、沒有句末語气詞，所以它才“板重”“朴茂”，精而不着边际地有渾渾之气，自然也就脫离实际口語的渊雅了，这样的評价不知道說明什么？而且是用什么样的标准来評？我認为这是一种唯心主义观点，什么“渾渾之气”、“渊雅”等这种旧有的評价艺术的观点和方法，簡直应該打倒推翻。这是把作品（艺术）当成一种不可理解的神秘主义的唯心主义的观点，我們坚决反对这种評价作品的思想方法。

講义中甚至把“字旣詭异，又多假借”也当成这种作品的特点。这种几乎是屬于文字語言学的范畴，也生搬硬套地搞成一种艺术評价，这眞太可笑了。我們在听了李老师講过青銅器銘文之后，当时就感到一无所得，而且感到干巴巴的头痛，絲毫也体会不出其中有什么文学味道和文学价値。我認为这是引人朝古董堆里去鑽，毫无实际意义、也毫无所得。这里我不免要問：我們是在学历史和考古呢？还是学文学？中国文学課培养我們将来干什么？怎么干？目的任务是什么？我想古典文学教研組和李老师，恐怕是应当深思的。

坚决向形式主义进行斗爭

西南师院　徐永年

我系文学教学中存在着严重的厚古薄今的錯誤傾向。形式主义是厚古薄今的主要表現。形式主义长期地、根深蒂固地存在于文学教学中，頑固地抗拒馬克思、列宁主义文艺思想的指导作用，严重地阻碍了教学的思想性、战斗性的提高。它解除了广大同学的思想武装，把他們引到脫离現实、脫离当前的革命斗爭的路上去。要对教学进行彻底改革，就必須不断地向形式主义进行坚决的斗爭。

形式主义使內容与形式分离，使現象与本質分离，使文学与現实分离。这样，它就否認了文学艺术对生活的認識和改造的作用，否認了文学艺术是客观現实的反映，是阶級斗爭的有力武器。它是一种与馬克思主义相敌对的反动的文学观点。

在我系的教学中，形式主义作了形形色色的多式多样的表現，几乎每一門文学課中，都有这个幽灵在作怪。我們的古典文学課，不論上下段，长期以来，都把大部分的时間，花在詞句的講解上，对于整个文学发展中的重大

問題。比如每一历史时期的文学与当时的社会发展、当时的阶級斗爭的关系、文学发展中的現实主义与反現实主义的斗爭、每一历史时期的文学的特征等問題，对于主要的作家的思想发展及其創作的人民性和艺术成就，都沒有，或者是不能够进行深入具体的分析和評价。这样的教学，根本談不到有高度的思想性和科学性，完全抛弃了整个課程最本質的东西，只不过把一些极不完整的、零碎的現象摆給同学看吧了。

对于这种情况，我們有些同志不覚得奇怪，反而認为是当然的，古典文学自来就是这么个教法，并且还因此可以显示出自己的本領。于是，就专講詞句、体裁，韵律、結构，引經据典，炫耀淵博，进行煩瑣的考証。如先秦文学中，講到《国語：晋人杀厉公》，对其中人物的刻划、环境的安排，就不厌其煩地講，可是，这篇文章中人民对殘暴的統治阶級的反抗，却不深入发揮。講解《离騷》时，对它的句法、形容詞的使用、对文的应用等講了七大点，但《离騷》的人民性，同学却不能得到清楚的了解。外国文学中，介紹作家时，不談作家与时代的关系，不談他的思想与創作的关系，而是說他父母叫什么名子，兄弟姊妹几人，与某某姑娘或太太恋爱、結婚。有老师光講《詩經》二字，就講了两点鐘。先秦文学中，講到青銅器銘文时，把各种各样的古器物都一一画在黑板上。这样的教学，正說明我們許多教师对文学的本質还沒有識認，对文学

作品的思想內容不能掌握，用煩瑣破碎的不中用的知識代替科学的內容，用形式主义的对形式、技巧的講解，代替对文学作品的思想內容的分析，把整个課程变成一堆凌乱的、荒唐的語言的堆积。对于这种教学，我們只好認为它是騙人的資产阶級伪科学。

形式主义所追求的是事物的現象，重視的只是形式本身，不承認內容决定形式，把形式作为文学的主体。这样，就使文学的形式脫离了內容，掩盖了、抹杀了文学的深刻的思想內容和阶級內容。有老师在講汉魏六朝文学时說，司馬迁之作《史記》，主要是遵照父亲的遺囑；外国文学里講到雪萊时，說“雪萊的詩，是他在1814年与瑪丽結婚后，才写好的”。把这些伟大作家的成就，归結到这么些偶然現象上，多么荒誕不經！这里，实际上是否認了社会生活是作家創作的源泉，否認了伟大作家的成就在于他与当时的阶級斗爭和广大人民的深刻联系。汉魏六朝文学中，講郭璞的《游仙詩》，說它有《离騷》的风格，只不过想象差一点，对于《游仙詩》的現实意义以及采取游仙的題材的深刻的社会根源，却不加以分析；先秦文学中分析《君子于役》，只說它是一首妇人思念丈夫的詩，好处就在于以日常平淡的事物对衬出一片怀念征夫的感情；而征夫何以远役于外？是誰造成了这种征夫思妇离别之苦？詩人对这个妇人感情的抒情，企图在讀者中达到甚么样的目的？都沒有提出和解释。这样，就自然地抽掉

了詩的阶級內容，抹杀了詩的人民性，而只讓同学去欣賞那个"日常平淡事物的对村"了。通过这种教学来培养学生，不是培养他們正确地認識事物的本質，树立唯物主义观点，而是把他們的認識导入一堆偶然的混乱的現象，陷入唯心主义的泥淖；不是培养学生明确的阶級观点，而是模糊或取消他們的阶級观点。

形式主义一味追求所謂的美，所謂的艺术性，对于內容的好与坏，进步与反动，是不管的。汉魏六朝文学中，对古詩《青青河畔草》的艺术技巧，推崇备至，說它"前无古人，后无来者"。講《詩經：采薇》时，反复吟味"昔我往矣，楊柳依依；今我来思，雨雪霏霏"的"千古名句"。講宋詞时，說晏几道的"午低楊柳楼心月，歌尽桃花扇底风"，"落花人独立，微雨燕双飞"等句，創造了幽美的境界，給人美的享受。对刘希夷的《代悲白头翁》的內容不認眞批判，于其音节、語言，則大加贊賞。諸如此类，不胜枚举。事实上，是不是眞正沒有管內容呢？不是的。任何作品的艺术性都是与思想內容連在一起的，任何人所認为的美，都不是抽象的、超阶級的，都是具体而有鮮明的阶級性的。欣賞和追求上面所举的那类的艺术性或者美，其实也就是对其思想內容的肯定和贊揚。我們实际上是站在封建的、資产阶級的立場上来管了这些作品的思想內容，就是沒有站在工人阶級的立場上来管这些作品的內容罢了。如果在学生中产生了消极的腐朽的思想感情和不健

康的艺术趣味的話，我們的教师，应該負起严肃的責任。

对于文学史上一些文学形式的产生和发展的解释，更暴露出严重的形式主义。在講到詞的起源时，更列举詞起源于《詩經》、南北朝民歌、絕句；講到元杂剧的兴起时，就說它是諸宮調、宋杂剧、唐宋大曲、傀儡戏組合而成的。这也就是說：文学形式产生文学形式。这种說法根本否定了形式是內容所决定的，承認形式是单独地超然地脫离內容而存在的。当然，我們不否認文学史上文学形式的繼承性和各种形式相互影响的现象。問題在于，应該闡明的是一种文学形式是应甚么样的內容的需要而产生，之所以产生这样的文学形式的广闊的社会根源是什么。

馬克思主义者認为形式是內容的表現，是內容所决定的，內容与形式是不可分离的，不可能分开来单独存在。形式主义割裂了內容与形式，抽象地去考察形式，否認形式是內容的表現，否認文学是客观現实的反映。正是一种形而上学的、唯心主义的观点。

所有的形形色色的唯心主义观点，都是来源于剝削阶級的。形式主义的文学观点，正是一切剝削阶級的文学观点。剝削阶級为了保护自己的阶級利益，就不得不千方百計地掩盖其丑恶的剝削本質，掩盖阶級、阶級斗爭的存在。因此，剝削阶級反对文学对客观現实作深刻的、眞实的反映，反对文学成为阶級斗爭的武器，只好鼓吹形

式主义。剥削阶級自身不敢揭示社会生活的本質，更害怕被剝削阶級掌握文学武器向它进行斗爭。形式主义尽管反对文学成为阶級斗爭的武器，可是它本身却是不折不扣的阶級斗爭的武器。于此，我們确認形式主义是最反动的文学观点。

大量的形式主义在我們教学中存在，是不足为奇的。我們的教师，在他們沒有彻底改造，轉变为工人級阶的知識分子以前，都是剝削級阶的知識分子，本能地从各个方面来为自己的阶級服务。这样的立場，就很自然地接受和运用形式主义的观点来进行文学的教学和研究。社会的变革中，意識形态的变革，总是落在最后的。尽管解放以后，党領导全国人民，从政治上、經济上摧毀了剝削阶級所占有的东西，但剝削阶級的思想观点，却很頑固地盘踞在一大批知識分子的头脑中。到今天，这些思想、观点，已經成为社会主义前进中非彻底清除不可的障碍了。

我系的形式主义，主要存在于古典文学教学中。我們的古典文学教师，从小就受着封建的文学艺术的薰陶。形式主义的文学观点，是古已有之的。刘勰的《文心雕龙》，虽然包含了可貴的現实主义因素，但全書大部分都是形式、技巧的探討。鍾嶸的《詩品》，把作家的創作根源归結于对前代作家的摹拟和学习。唐宋以后，出現了大量的汗牛充栋的形式主义的詩文評，乃至金圣叹那样的小說評点。我們数十年的朝夕亲近，便牢固地繼承了这个坏传

統。我系教学中的形式主义，带着浓厚的封建性，也就成为一个特点了。

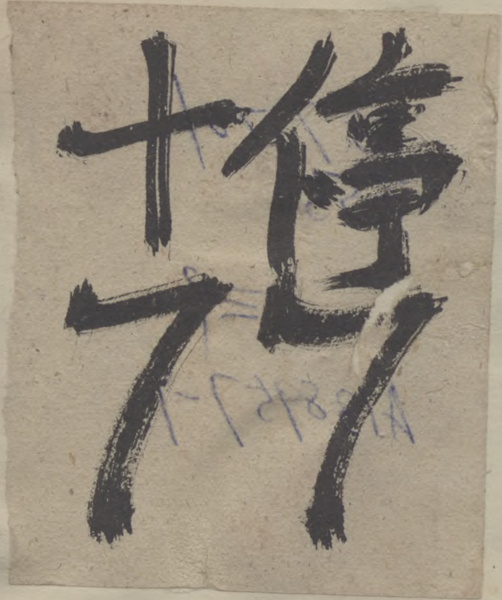
形式主义旣然如此反动，带来了严重的危害，但却不是我們所有的教师都很清楚地認識到了的。有人講，只要把作品的字句弄透徹了，講清楚了，自然就看出人民性了。这个説法，肯定了形式主义教学的正确性。要探討作品的人民性，必先弄清楚字句。但如果說弄清楚了字句，便得出了人民性，那就是把手段当成了目的。要从此就算目的的話，那就用不着学习馬克思列宁主义，人人能講字句便可找到人民性，也就不需要什么立場、观点、方法。这位同志对教学的要求实在太低了，封建时代三家村的学究，也可以高踞在我們的大学講坛之上了。抱着这种看法的人，应該猛醒。形式主义的教学，是資产阶級的教学，是騙术、是徹头徹尾的騙术！那些支离破碎的、似是而非的、看似神奇实則腐朽的貨色，已經完全丧失欺騙人的作用了。我們所有的同学，伸起了千百双手，向老师們要知識，要貨眞价实的、經过馬克思列宁主义思想的鉴定和組織起来的眞正的科学知識。

这里，我們要申明的是，我們反对形式主义，不等于抛弃形式；反对专講字句，不等于不講字句。这个界限，是非常清楚的。

厚古薄今者，形式主义者，他們不是古典文学的优秀的繼承者，相反地，却是否定者。因为他閹割了古典文学

的丰富的思想内容和高度的人民性，抹杀了文学史上的人民的文学与封建統治阶級文学尖銳的斗爭的存在。只有工人阶級才是文学遺产的眞正合法的繼承者。

形式主义的文学教学，是徹头徹尾的資产阶級的科学，我們要坚决地抛弃它。为了培养社会主义的有文化的劳动者、合格的中学教师，树立同学的馬克思主义的世界观和科学的文艺思想，必須对形式主义进行长期的坚决的斗爭。



統一書号： 10019.96

定 价： 0.48 元